U d'/of OTTAWA
39003000227131

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Toronto

http://archive.org/details/annalesinternati02inte

CONGRÈS DE PARIS 1900

5e SECTION

HISTOIRE DES SCIENCES

ANNALES

INTERNATIONALES

D'HISTOIRE

CONGRÈS DE PARIS 1900

5e SECTION

HISTOIRE DES SCIENCES

1st Congress

PARIS 1900

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1972

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

D
3
.A2
1900a
v.5-7

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden

CONGRÈS INTERNATIONAL

D'HISTOIRE COMPARÉE

PARIS 1900

Ve SECTION

HISTOIRE DES SCIENCES

Président d'Honneur

M. Marcelin Berthelot, membre de l'Institut

Commission Permanente

Président : M. Paul Tannery.
Vice-présidents : M. le Dr Dureau, M. André Lalande.
Secrétaire : M. le Dr Sicard de Plauzoles
Membres adjoints : M. Daniel Berthelot, M. le baron Carra de Vaux.

AVERTISSEMENT

En dehors des Mémoires présentés au Congrès et publiés ci-après, la section d'Histoire des sciences a entendu :

1° Lecture, par Mlle Mélanie Lipinska, d'un chapitre de sa thèse de doctorat en médecine : *Histoire des femmes médecins*, éditée par G. Jacques et Cie, 1, rue Casimir-Delavigne, Paris, 1900 (586 pages in-8°).

2° Lecture, par M. le colonel de Rochas d'Aiglun, d'un opuscule : *La Physique de la Magie*, édité à Paris, 1900 (P.-G. Leymarie, 42, rue Saint-Sulpice), 11 pages in-8°.

3° Lecture, par M. Fabius de Champville, d'un article : *Contribution à l'étude des phénomènes ou des sciences connues qui expliquent les faits merveilleux ou étranges des temps passés*, inséré dans les *Annales des sciences psychiques*, en septembre 1900.

En outre, des communications orales, également analysées dans les *Procès-Verbaux sommaires* du Congrès, ont été faites :

4° Par M. Paul Tannery : — A. *Sur un Manuel d'astronomie cambodgienne.* — B. *Sur l'Histoire de la géométrie au moyen âge*, d'après les travaux de Maximilian Curtze.

5° Par M. Daniel Berthelot : *Sur l'utilité de l'histoire des sciences dans l'enseignement de la physique et de la chimie.*

6° Par M. le Dr Capitan : *Sur l'histoire du Préhistorique de la fin du XVIe siècle au XIXe.*

L'impression des mémoires ci-après a été particulièrement dirigée par M. Paul Tannery. Quelques notes, qu'il a ajoutées, sont marquées de l'initiale (T).

L'INTERPRÉTATION DE LA NATURE

DANS LE *VALERIUS TERMINUS* DE BACON

Quoique Bacon n'ait pas été étranger à l'idée de la science pour la science, le but auquel il tend est surtout de mettre le monde au service de l'homme ; et comme les phénomènes physiques ne révèlent pas leur secret au premier coup d'œil, l'opération essentielle de la méthode doit être ce qu'il appelle l'*interprétation de la nature*. Loin de prescrire à l'esprit, en face des choses, une attitude purement empirique et réceptive, il se propose donc de tracer d'avance un schéma des propriétés et des actions naturelles, schéma qui nous révélera, sous les apparences trompeuses de la sensation [1], la structure réelle dont la connaissance nous rend maîtres des phénomènes. Il ne saurait y avoir de doute sur ce point, tant par le début même du *Novum Organum* : « Homo, naturae minister et interpres », que par le titre primitif de cet ouvrage, *Clavis Interpretationis* [2], et le sous-titre qu'il a conservé dans l'édition définitive : « Sive indicia vera de interpretatione naturae », et enfin par les nombreux opuscules de Bacon où revient cette formule : « De interpretatione naturae proœmium ; Cogitata et visa de inter-

1. « Impressiones sensus vitiosae sunt ; sensus enim destituit et fallit. » *Novum Organum*, I, 69. — « Calidum ad sensum res respectiva est, et in ordine ad hominem, non in ordine ad universum. » *Ibid.*, II, 20. — « The information of the senses is sufficient, not because they err not, but because the use of the sense in discovering of knowledge is for the most part not immediate. » *Valerius Terminus*, 15.

2. *Commentarius solutus*, 26 juillet 1608.

pretatione naturae ; De interpretatione naturae sententiae duodecim » ; et enfin le plus important de tous, dont le titre un peu énigmatique est : « Valerius Terminus of the interpretation of nature, with the annotations of Hermes Stella [1]. »

A quelle date a été écrit le *Valerius Terminus*, c'est ce qu'il est difficile de déterminer. Il fut publié pour la première fois en 1734 dans les *Lettres et Opuscules de Bacon*, par Robert Stephen, d'après un cahier qui est évidemment lui-même la copie bout à bout, et par la main d'un secrétaire, de feuilles détachées et rédigées séparément par Bacon. Ce cahier porte de nombreuses corrections et additions de la main de l'auteur. Le fait même qu'il s'est occupé de faire recopier ces fragments et de les revoir montre qu'il y attachait de l'importance ; et en particulier il a pris la peine de recopier lui-même dix-huit fois, en forme de titre courant, les mots : *of the interpretation of nature*, comme l'a fait observer M. Spedding [2]. Si quelques parties de l'œuvre peuvent sembler antérieures à la composition de l'ouvrage anglais sur l'avancement des sciences, qui est la première forme du *De Augmentis*, et qui parut en 1605, il y en a d'autres qui complètent et reprennent cet ouvrage, et qui par conséquent sont postérieures. Il en est ainsi notamment de la théorie des « idoles » et de celle des « directions » dont nous parlerons plus loin. — M. Spedding a cru, d'après une ligne qui figure sur la feuille du titre du manuscrit, et qui consiste en une série de signes analogues à ceux de l'astrologie, mélangés de quelques chiffres où l'on peut lire notamment 1603, que c'était là sans doute une date en rapport avec la composition de l'ouvrage. Dans une note assez longue [3], il essaie plusieurs interprétations

1. Édition Ellis et Spedding, III, 215-252. British Museum, Harl. Mss. 6463.
2. Ellis, III, 209.
3. Ellis, III, 207-208.

de cette ligne; l'une qui la présenterait comme un mémorandum des positions des planètes au moment de la grande peste de Londres en 1603; l'autre qui lirait dans les premiers signes : mercredi 26 janvier 1603, ou mieux, vendredi 26 janvier 1603, ce qui est plus conforme au calcul des jours. — Mais ces ingénieuses hypothèses laissent beaucoup d'inexpliqué, comme il le reconnaît lui-même. Je crois que l'explication de cette ligne se trouve dans un tout autre ordre d'idées : en effet, le soi-disant signe de janvier (le Verseau) étant surmonté du signe du Soleil doit être lu *Eau distillée*, comme chez tous les médecins du moyen âge [1]. Dès lors, le prétendu chiffre 1603 n'est pas 1603, mais 16 oz, c'est-à-dire 16 onces, et la première moitié de la ligne s'interprète aisément : « Prenez mercure 26, eau distillée 16 onces. » Les derniers signes sont moins clairs : ils signifient sans doute : chauffer au bain-marie (ou peut-être faire bouillir) pendant quarante-cinq minutes. Mais en tout cas il ne saurait y avoir de doute qu'il s'agit là d'une recette médicale, qui d'ailleurs était encore en usage en France au commencement de ce siècle et qui servait de vermifuge.

Cette note n'ayant donc aucun rapport avec la date où ces fragments furent réunis sous le nom de *Valerius Terminus*, je trouverais volontiers dans ce titre même une raison de retarder l'époque de ce travail. *Terminus* rappelle la phrase célèbre de la Préface du *Novum Organum*, prise par Kant pour épigraphe de sa *Raison pure* : « Infiniti erroris finis et terminus legitimus. » Mais, de plus, sachant combien Bacon se plaisait aux procédés cryptogaphiques, je ne puis m'empêcher de remarquer que ce nom, dont on n'a encore jamais donné d'interprétation plausible, donne par anagramme « Verulamius naturae minister », formule d'autant plus vraisemblable que, jointe au reste du titre :

1. Je tiens cette remarque de M. le Dr Lalande qui a étudié Arnauld de Villeneuve et autres médecins alchimistes.

« of the interpretation of nature », elle reproduirait presque textuellement le début du *Novum Organum* : « Homo, naturae minister et interpres ». Enfin, ce qui ajoute à la probabilité de cette hypothèse, c'est que Bacon lui-même aimait peu son nom patronymique, et que, comme l'a remarqué déjà M. Spedding, c'est sous le nom de Verulamius ou Lord Verulam qu'il aspirait à être connu de la postérité [1]. — Or, Bacon n'ayant été créé baron de Verulam qu'en juillet 1618, c'est au plus tôt à cette date qu'il faudrait placer la transcription et la revision de ces fragments, je ne dis pas leur composition, qui est évidemment plus ancienne, au moins pour quelques-uns [2].

Quant à la raison qui a décidé le chancelier à s'en occuper avec tant de soin, c'est, je pense, qu'ils indiquent un côté de sa méthode, qu'il ne voulait ni exprimer trop explicitement pour ne pas paraître construire un système, ce qu'il redoute beaucoup [3], ni sous-entendre complètement, de peur d'égarer les successeurs sur lesquels il comptait pour prolonger son œuvre scientifique [4].

Cette idée que Bacon ne veut pas exprimer dogmatiquement est à mon sens celle du mécanisme métaphysique, tel que Descartes l'admet pour les qualités secondes, et il me semble que les exemples du *Valerius Terminus*, rapprochés de quelques autres passages, ne laissent pas de

1. Spedding. *Bacon's Life*, VI, 316.

2. Le nom de *Valerius Terminus* ne figure d'ailleurs que sur la 1re page et non dans le titre courant, ni dans le corps du livre.

3. « Theoriam nullam integram aut universalem proponimus. » *N O.*, I, 116. — « Certi viae nostrae sumus, sedis nostrae non item ». *Thema cœli* ad fin., etc. Je soupçonne aussi que Bacon, avec l'âge, était devenu plus « positiviste », plus méfiant même du mécanisme comme plan exclusif de la nature.

4. C'est d'ailleurs dans un sens analogue que M. Ellis interprétait cette indication du titre : *avec les annotations d'Hermès Stella*. Hermès, interprète, jettera une sorte de clarté stellaire sur les points qu'il ne convient pas de mettre en pleine lumière. — Malheureusement, une note de la table nous avertit qu'aucune des annotations d'Hermès Stella ne se trouve dans ce cahier.

doute sur cette idée directrice. C'est ce que je veux essayer de démontrer brièvement en faisant remarquer que ce caractère, s'il est exact, tranche la question débattue longuement encore par nos contemporains de savoir si Bacon est un aristotélicien scolastique ou le fondateur de l'interprétation mécaniste, qui est restée, pour parler son langage, la clef de la physique et même de la biologie.

Cette idée est particulièrement exprimée dans le chapitre XI de l'ouvrage. Ce chapitre, dans une rédaction primitive, était d'ailleurs le premier, n'étant précédé que d'une sorte de considération générale sur les limites et la fin de la connaissance; et, dans le plan définitif, il devait « faire suite immédiatement », comme l'auteur l'indique, à l'inventaire des ressources humaines. Son but est de montrer comment on arrive à produire une qualité donnée, et par conséquent de donner les « directions » nécessaires pour ce résultat. (Je demande la permission de me servir ici en général du mot *direction* dans son sens anglais, comme il est employé dans le *Valerius Terminus* ; le mot français *recette*, qui en serait l'équivalent le plus approché, ayant un sens un peu étroit.) — « La plénitude de la direction, dit-il, exige deux conditions : certitude et liberté. Il y a certitude quand la recette est infaillible ; liberté, quand elle n'est pas astreinte à l'emploi de certains procédés définis, mais comprend tous les procédés possibles. Une *direction* serait en effet inutile si elle nous renvoyait à des conditions que nous n'aurions pas sous la main. Soit, par exemple, la couleur blanche : la première direction sera que l'air et l'eau, intimement mélangés, produisent du blanc, comme dans la neige, la mousse, l'écume. Cette direction est certaine, mais très particulière. — Prenons comme seconde direction qu'il en sera de même de l'air mélangé avec n'importe quel corps incolore et plus épais. — Ajoutons dans une troisième direction les corps même colo-

rés comme le vin, la bière, dont la mousse est blanche. — Remarquons en quatrième lieu que le mélange d'air peut se faire avec un corps plus subtil, comme dans la partie blanche des flammes. — Débarrassons-nous enfin de l'air lui-même comme condition du problème : la cinquième direction sera qu'on produit du blanc avec tous les corps inégalement transparents, mélangés comme ci-dessus : huile et eau, air et cristal, etc. »

Nous voici arrivés à un passage de Bacon bien singulier par son caractère ésotérique : « Maintenant, » continue-t-il, « nous sommes affranchis de l'air, mais liés encore à des corps transparents. Monter plus haut par degrés, je dois m'en abstenir, en partie parce que cela allongerait trop l'exemple, mais surtout parce que cela découvrirait ce que, dans cet ouvrage, j'ai pris la résolution de réserver. En effet, parcourir toute l'histoire et l'observation des couleurs et des objets visibles serait une trop longue digression ; de plus, notre but est présentement de donner un exemple de direction libre (par conséquent de la distinguer et de la décrire), mais non d'exposer une formule d'interprétation qui puisse servir à la dégager et à l'atteindre. Mais si nous ne voulons rien révéler ici, nous prenons garde aussi de ne pas égarer le lecteur. Revenant donc à notre objet après cet avertissement, nous admettons pour sixième direction ceci : — Tous les corps ou parties de corps qui sont également inégaux, c'est-à-dire dans un rapport simple, représentent la blancheur. Nous allons l'expliquer, sans toutefois le prouver par induction. »

Deux choses sont à remarquer dans ce curieux passage. La première est son caractère de *philosophia occulta* (je ne dis pas *philosophia occultans*). Il est assez rare dans Bacon. Ce n'est pas cependant le seul exemple. Au chapitre XVIII du même ouvrage, Bacon dit encore que pour éviter les abus chez les uns et fortifier l'affection chez les autres, il est bon de communiquer la science sous une forme enve-

loppée, qui choisisse et adopte son lecteur, bien que cette méthode acroamatique ait été parfois employée abusivement par des charlatans [1].

Le second point, et le plus important, est que cette idée d'ésotérisme s'introduit précisément à propos du degré de l'interprétation où l'on passe d'une recette pure et simple, fondée sur l'emploi de certains corps définis, doués de propriétés sensibles, à une formule de caractère purement abstrait et même géométrique. Et ce caractère si curieux ne paraîtra pas accidentel si l'on observe que, dans le *De Interpretatione naturae proœmium*, il déclare que ce qu'on doit tenir en réserve « intra legitima et optata ingenia clausa », c'est « ipsam interpretationis formulam atque inventa per eadem [2] », c'est-à-dire précisément cette idée directrice du mécanisme sur laquelle s'est développée toute la science cartésienne. Cette sixième direction, plus libre que les autres, consiste en effet en ceci : « Tous les corps ou parties de corps qui sont également inégaux, c'est-à-dire dans un rapport simple, représentent la blancheur... Il faut entendre par là que l'absolue égalité produit (*produceth*) la transparence, l'inégalité en ordre simple ou en rapport simple produit la blancheur [3], l'inégalité en ordre ou en rapport complexe ou relatif produit toutes les autres couleurs ; l'inégalité absolue ou sans aucun ordre produit

1. Cette idée est également exprimée dans le « Temporis partus masculus », les « Sententiae de Interpretatione naturae », les « Cogitata et Visa, » le « de Interpretatione naturae proœmium. » Les mêmes éloges et réserves se retrouvent encore en termes presque identiques dans l'*Advancement of Learning* (livre II, *Ellis*, III, 404, au paragraphe qui a pour manchette : « De methodo sincera, sive ad filios scientiarum ») et dans le *De Augmentis*, livre VI, chap. 2, où une distinction nouvelle est faite : la *methodus ad filios* est séparée de la méthode acroamatique, la première étant définie par la transmission des vérités avec leurs racines, à la manière des mathématiciens, et la seconde par l'obscurité de la forme et l'usage des paraboles.

2. Ellis, III, 520.

3. Cf. *De Augmentis*, III, 4. « Corpora duo diaphana intermixta, portionibus eorum opticis simplici ordine sive æqualiter collocatis, constituere Albedinem. »

le noir. Cette variété, si une illustration aussi grossière était nécessaire, pourrait être représentée par quatre figures : l'une unie, l'autre quadrillée, une autre, régulièrement striée, une quatrième, brouillée. Il est évident que celle qui est couverte de dessins réguliers admet la plus grande variété. »

Chose curieuse : ce passage est si exactement l'expression de la formule mécaniste qu'il a été repoduit presque littéralement par Descartes dans les *Regulae ad directionem ingenii*. Il est difficile de décider s'il s'agit d'une traduction réelle ou d'une remarquable coïncidence. « Quid igitur sequetur incommodi, si caventes ne aliquod novum ens inutiliter admittamus et temere fingamus, non negemus quidem de colore quidquid aliis placuerit, sed tantum abstrahamus ab omni alio quam quod habeat figurae naturam et concipiamus diversitatem quae est inter album, cæruleum, rubrum, etc. veluti illam quae est inter has aut similes figuras ? Idemque de omnibus dici potest, cum figu-

rarum infinitam multitudinem omnibus rerum sensibilium differentiis exprimendis sufficere sit certum [1]. »

Cette disposition mécanique des choses en elles-mêmes, Bacon ne l'appelle pas encore décidément, dans le *Valerius Terminus*, leur Forme, comme il le fera plus tard ; mais il indique déjà que tel est le sens raisonnable qu'on peut donner à cette expression antique. « Cette direction libre », dit-il, « n'est guère autre chose que ce que la philosophie classique visait non seulement dans les deux règles des Axiomes déjà citées, mais surtout dans ce qu'ils appelaient

1. *Regulae*, XII.

la Forme, la Cause formelle ou encore la Vraie différence : deux choses qu'ils semblaient proposer plutôt comme idéales et inconnaissables que comme des objets situés dans le champ de l'intelligence humaine. Car Platon y a renoncé, disant qu'il tiendrait pour un Dieu celui qui saurait les vraies divisions et définitions, qui ne peuvent se faire que par les vraies formes et différences. J'en tombe d'accord avec lui, et sans m'en faire gloire : car si un homme peut, par la seule force de ses anticipations, découvrir la forme, je suis prêt à lui décerner les plus grands éloges... » Bacon va donc presque déjà jusqu'à adopter le mot. Il l'a fait définitivement dans le *De Augmentis* et le *Novum Organum*. Ce n'a pas été sans dommage pour son système : car c'est de là que sont parties les critiques de Liebig, de Maistre, Barthélemy Saint-Hilaire, Bouillier, dans sa *Philosophie cartésienne*, Heller, Natge, Séailles, Fonsegrive ; de certains de ses éditeurs eux-mêmes, Bouillet, Spedding, Fowler. Tous l'ont considéré plus ou moins sévèrement comme un éclectique sans homogénéité, conservant à côté d'idées modernes, des entités aristotéliciennes. Mais c'est faire tort à sa pénétration, et, de plus, oublier les avertissements qu'il n'a cessé de donner lui-même sur ce point. « Il est aisé de se tromper en croyant que les observations ou les notions d'un auteur sont les mêmes qu'une opinion ancienne, d'abord parce que nous sommes obligés d'exprimer les nouveaux concepts avec des mots anciens, ensuite parce que le vrai et le faux peuvent aboutir à des conséquences ou des conclusions semblables, de même que différentes lignes peuvent se couper en un même point [1]. » Plus explicitement encore il dit dans le *De Augmentis* : « Id hujusmodi est (institutum nostrum) ut... ubi conceptus et notiones nostrae novae sunt et a receptis recedunt, maxima certe cum religione antiqua vocabula retineamus [2]. » Et dans

1. *Valerius Terminus*, XIX.
2. *De Augmentis*, III, 4.

le *Novum Organum*, il spécifie qu'il en est ainsi des Formes : « Cavendum autem et monendum quasi perpetuo, ne, cum tantae partes Formis videantur a nobis tribui, trahantur ea quae dicimus ad eas formas quibus hominum contemplationes et cogitationes hactenus assueverunt [1]. »

La forme est donc la chose même, en tant que détermination rationnelle substituée à l'apparence sensible et constituant sa vraie nature objective. Elle est « ipsissima res » ; la chose donnée ne diffère de sa forme que comme diffèrent « apparens et existens », ce qui est relatif à l'homme et ce qui est en soi [2]. Prenant comme exemple le poli et le brillant du marbre, dont la forme consiste dans l'aplatissement parfait de la surface, il ajoute cette remarque : « L'égalité (*evenness*) est la disposition de la pierre en elle-même : le poli est pour la main, le brillant pour l'œil [3]. »

De même pour la couleur en soi, dont il a décrit plus haut le schématisme, de même pour la chaleur en soi dont la forme ou le processus latent se ramène à un mouvement rapide des petites parties du corps. « Calidum ad sensum res respectiva est, et in ordine ad hominem, non ad universum... Forma sive definitio vera coloris (ejus qui est in ordine ad universum, non relativus tantummodo ad sensum) talis est, brevi verborum complexu : color est motus expansivus, cohibitus, et nitens per partes minores [4]. »

Sur ce point, Bacon est donc entièrement d'accord avec Descartes : il fait, comme lui, consister la science dans la découverte des formes géométriques élémentaires ou des mouvements latents, insaisissables par leur petitesse, dont l'effet total se produit pour nos sens par des qualités secondes de couleur, de son, d'odeurs et autres propriétés analogues. Cette ressemblance n'est pas d'ailleurs la seule.

1. *Novum Organum*, II, 17.
2. *Novum Organum*, II, 13.
3. *Valerius Terminus*, XI.
4. *Novum Organum*, II, 20. Ellis, 262.

Outre le passage bien connu où Descartes déclare n'avoir rien à ajouter aux recommandations de Verulam touchant les expériences, j'ai relevé dans le *Discours de la Méthode* (et probablement encore d'une façon incomplète) les passages d'origine ou d'inspiration baconienne. J'en ai trouvé un grand nombre, et dont quelques-uns sont presque une traduction littérale : égalisation de tous les esprits par la méthode ; jugements sur la philosophie, la morale, les mathématiques des anciens ; impossibilité d'appliquer à l'État le doute méthodique utile aux sciences abstraites ; facilité plus grande de trouver la vérité pour un homme seul que pour un peuple ; enchaînement continu et unité des sciences ; opposition du scepticisme et du doute méthodique ; toute la théorie du mécanisme vital par les esprits animaux. Je ne cite que les principaux, et je regrette que les bornes de cette communication ne me permettent pas de vous présenter en détail et pour ainsi dire sur deux colonnes ces passages d'une si frappante analogie. Je n'ai pas encore pu faire le même travail sur les autres ouvrages de Descartes ; mais je pense qu'il y aurait là aussi bien des ressemblances à noter. La célèbre comparaison de la philosophie à un arbre, dans la préface des *Principes*, se retrouve plusieurs fois dans Bacon [1]. Je ne veux aucunement faire de ces analogies un grief contre Descartes ni l'accuser de plagiat : il s'est expliqué lui-même fort nettement sur cette méthode de pur examen des idées qui lui permet de prendre partout ce qu'il trouve vrai à le considérer intrinsèquement et à la seule lumière de l'évidence individuelle : ainsi le *cogito* chez saint Augustin et la preuve ontologique chez saint Anselme. Il n'y a rien que de fort naturel, ce principe d'objectivité géométrique une fois admis, qu'il en ait usé de même envers Bacon, et cela reste donc bien plutôt un éloge pour l'auteur du *Novum*

1. *Novum Organum*, I, 80 ; *De Augmentis*, III, 1, etc.

Organum, qui a préconçu de tant de façons le développement ultérieur des idées scientifiques.

Mais le point essentiel de cette ressemblance me paraît demeurer celui que je me suis efforcé de faire ressortir dans la première partie de cette étude. Bacon tient surtout à toute la science du XVIIe et du XVIIIe siècle, parce qu'il en a, je ne dirai pas créé (elle existait déjà), mais adopté d'avance l'hypothèse directrice. D'Alembert a conscience de suivre l'idée de Bacon, comme il conserve sa classification des sciences, en déclarant que le monde, pour qui saurait l'embrasser d'un seul coup d'œil, serait un fait unique et une grande vérité : c'est concevoir la science comme un immense problème de mécanique. Il reste à savoir si cette conception, qui a tant produit, est définitive. Bacon et Descartes l'avaient conçue non seulement comme une hypothèse directrice, mais comme l'expression même de la nature des choses. Elle perdit ce caractère métaphysique par degrés, d'abord avec Leibniz, qui réduisait le mécanisme à n'être que l'antichambre de la vérité, puis avec Kant, qui en admettait le caractère entièrement phénoménal, mais lui assurait du moins une valeur absolue dans le domaine scientifique, en le considérant comme l'expression adéquate des lois nécessaires de la pensée. — Une autre méthode cependant s'est opposée à celle-là, même dans l'expérience pure : celle de Newton. Quand il dit dans un aphorisme célèbre, *Hypotheses non fingo*, c'est la science baconienne et cartésienne qu'il condamne au profit de la simple détermination des lois. Un exemple marque bien cette opposition : soit la pesanteur. En connaître la forme au sens baconien, ou le processus latent, ce serait l'expliquer par des courants d'éther, par le jeu d'écrans que se font les corps l'un à l'autre. En connaître la loi, c'est seulement savoir, en se résignant à ignorer le mécanisme du phénomène, que son intensité a pour mesure $\frac{mm'}{d^2}$. Les positivistes, dans le même sens, (bien qu'Auguste Comte

incline parfois à considérer le mécanisme comme le canevas même de la science) soutiennent en thèse générale qu'il faut chercher les rapports observables des phénomènes sensibles, et négliger les mouvements ultimes qui les constituent. Stuart Mill, en réduisant la causalité à la succession invariable, a été le représentant le plus radical de cette idée ; et par une conséquence singulière, quoique naturelle, il s'est complètement mépris sur les idées de Bacon. En effet, les célèbres tables du *Novum Organum* ont pour objet la recherche de la cause formelle, telle que nous venons de la définir, et celles du *Système de Logique*, que Mill croit semblables, s'appliquent au contraire à la cause antédécente, Les deux diffèrent donc du tout au tout, et de là vient que les critiques dirigées par lui contre Bacon tombent à faux.

Entre ces deux « formules d'interprétation », il ne nous appartient pas ici de prendre parti. Nous ferons seulement remarquer qu'il ne faut pas s'étonner de ce fait que, dans l'histoire des sciences modernes, la plus exigeante de ces deux conceptions ait apparu la première, bien qu'elle corresponde en réalité à un état de la science plus avancé que la suivante. C'est en effet une loi de l'esprit humain que de commencer toujours par se poser le but le plus élevé, et par croire le monde plus immédiatement intelligible qu'il ne l'est en réalité. C'est l'expérience, dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique, qui nous avertit par degrés de l'illogisme partiel des choses et de leur résistance à se mouler sans déchet dans les cadres tracés par la raison. Ce qui avait semblé d'abord l'expression même de la réalité devient alors une formule idéale que nous n'abandonnons pas, mais qui n'est plus pour nous qu'un état limite dont nous nous rapprochons graduellement. Telle est sans doute la véritable valeur de la *forme* baconienne et du plan cartésien des sciences ; ce qui suffit d'ailleurs à les maintenir au premier rang des idées directrices qui guident la forma-

tion de nos connaissances de la nature. J'inclinerais fort à croire que l'esprit de Bacon lui-même a parcouru d'avance ces deux étapes : car les textes où le mécanisme est affirmé chez lui de la façon la plus catégorique sont les plus anciens, et ses derniers grands ouvrages, le *De Augmentis*, le *Novum Organum*, ajoutent plutôt à cette idée des réserves positivistes, qui en excluent une interprétation métaphysique trop absolue. Ces réserves ont pu quelquefois le faire prendre pour un réformateur timide qui gardait quelque chose de la scolastique : mais la véritable manière de les comprendre me paraît être bien plutôt de les rapprocher de celles d'Auguste Comte et des restrictions modernes apportées à l'idée du mécanisme universel après sa période de pleine floraison.

André Lalande.

SUR UN POINT DE LA
PHILOSOPHIE SCIENTIFIQUE
D'AUGUSTE COMTE

Un des traits qui frappent le plus chez Auguste Comte, c'est l'unité de structure de son esprit, et l'unité de sa pensée. Non seulement il n'y a pas lieu de séparer sa philosophie scientifique de sa philosophie générale ; mais même pendant les trente ans qui se sont écoulés de ses premiers écrits aux derniers, l'évolution de ses vues essentielles est assez faible pour que ses premiers opuscules laissent entrevoir les caractères principaux de ses conceptions politiques et sociales de 1850. Dès lors il doit être possible de retrouver, quand on étudie quelque point de son œuvre, le retentissement du système tout entier. C'est, en tous cas, ce que nous voudrions essayer de faire pour cette tendance particulière de sa philosophie scientifique à enserrer constamment dans des limites assez étroites le domaine de la connaissance future.

I

Quand on lit les deux premiers volumes du *Cours de philosophie positive*, on est frappé de la facilité avec laquelle Comte découvre la faiblesse de notre intelligence et l'insuffisance de nos ressources. A chaque instant il est

disposé à marquer les bornes que ne pourra dépasser l'esprit humain dans tel ou tel ordre de recherches. Si, d'une façon générale, il accorde qu'un progrès est encore réalisable au delà de l'état actuel où est parvenue chaque branche de connaissances, il déclare en même temps qu'on ne doit pas se faire illusion sur la nature de ce progrès, qu'il juge difficile et ordinairement fort restreint. Veut-on des exemples précis? Après avoir, dans la troisième leçon, dressé le tableau des fonctions qu'étudie l'analyse mathématique, il dit : « Aucune considération rationnelle ne circonscrit régulièrement *à priori* le tableau précédent, qui n'est que l'expression effective de l'état actuel de la science... Sans doute, on admettra de nouveaux éléments analytiques, mais nous ne pouvons espérer qu'ils soient jamais fort multipliés, leur augmentation réelle donnant lieu à de très grandes difficultés. » Et voici comment, quelques pages plus loin, il explique sa pensée : « Ce parti — (celui qui consisterait à créer des éléments analytiques nouveaux) — quelque naturel qu'il paraisse, est véritablement illusoire, quand on l'examine d'une manière approfondie... Il est aisé de se convaincre de son insuffisance nécessaire. En effet, la création d'une nouvelle fonction abstraite élémentaire présente, par elle-même, les plus grandes difficultés. Il y a même dans une telle idée quelque chose qui semble contradictoire. Car un élément analytique ne remplirait pas évidemment les conditions essentielles qui lui sont propres si on ne pouvait immédiatement l'évaluer. Or, d'un autre côté, comment évaluer une telle fonction qui serait vraiment simple, c'est-à-dire qui ne rentrerait pas dans une combinaison de celles déjà connues? Cela paraît presque impossible. . » Et pour faire toucher de plus près la difficulté, Comte cherche comment s'est introduite dans l'analyse la fonction a^x « Elle a été formée, » dit-il. « en concevant sous un nouveau point de vue une fonction déjà connue depuis longtemps, les puissances, lorsque la notion en

a été suffisamment généralisée. Il a suffi de considérer une puissance relativement à la variation de l'exposant, au lieu de penser à la variation de la base, pour qu'il en résultât une fonction simple vraiment nouvelle... Mais cet artifice aussi simple qu'ingénieux ne peut plus rien fournir. Car en retournant de la même manière tous nos éléments analytiques actuels, on n'aboutit qu'à les faire rentrer les uns dans les autres. Nous ne concevons donc nullement de quelle manière on pourrait procéder à la création de nouvelles fonctions abstraites élémentaires remplissant convenablement toutes les conditions nécessaires. Ce n'est pas à dire néanmoins que nous ayons atteint aujourd'hui la limite effective posée à cet égard par les bornes de notre intelligence... Mais, tout bien considéré, je crois qu'il demeure incontestable que le nombre de ces éléments ne peut s'accroître qu'avec une extrême lenteur. »

A l'occasion du problème de la résolution des équations, Comte dit : « Il y a donc lieu de croire que, sans avoir déjà atteint sous ce rapport les bornes imposées par la faible portée de notre intelligence, nous ne tarderions pas à les rencontrer, en prolongeant avec une activité forte et soutenue cette série de recherches ». Et quelques lignes plus bas : « Pour achever d'éclaircir les considérations philosophiques de ce sujet, il faut reconnaître que, par une loi irrécusable de la nature humaine, nos moyens pour concevoir de nouvelles questions étant beaucoup plus puissants que nos ressources pour les résoudre, ou en d'autres termes l'esprit humain étant beaucoup plus apte à imaginer qu'à raisonner, nous resterons toujours nécessairement au-dessous de la difficulté, à quelque degré de développement que parviennent jamais nos travaux intellectuels. »

A propos du calcul infinitésimal, il dit : « L'analyse transcendentale est encore trop près de sa naissance pour que nous puissions nous faire une juste idée de ce qu'elle pourra devenir un jour. Mais quelles que doivent être nos

légitimes espérances, n'oublions pas de considérer avant tout les limites imposées par notre constitution intellectuelle, et qui, pour n'être pas susceptibles d'une détermination précise, n'en ont pas moins une réalité incontestable. »

Jusqu'où s'étend le domaine où les mathématiques trouveront à s'appliquer? Comte n'hésite pas à lui assigner les bornes les plus étroites. « La physique organique tout entière et probablement aussi les parties les plus compliquées de la physique inorganique sont nécessairement inaccessibles, par leur nature, à notre analyse mathématique en vertu de l'extrême variabilité numérique des phénomènes correspondants. Toute idée précise de nombre fixe est véritablement déplacée dans les phénomènes des corps vivants, quand on veut l'employer autrement que comme moyen de soulager l'attention et qu'on attache quelque importance aux relations exactes des valeurs assignées... La considération précédente conduit à apercevoir un second motif distinct, en vertu duquel il nous est interdit, vu la faiblessse de notre intelligence, de faire rentrer l'étude des phénomènes les plus compliqués dans le domaine des applications de l'analyse mathématique. En effet, indépendamment de ce que, dans les phénomènes les plus spéciaux, les résultats effectifs sont tellement variables que nous ne pouvons pas même y saisir des valeurs fixes, il suit de la complication des cas que, quand même nous pourrions connaître un jour la loi mathématique à laquelle est soumis chaque agent pris à part, la combinaison d'un aussi grand nombre de conditions rendrait le problème mathématique correspondant tellement supérieur à nos faibles moyens que la question resterait le plus souvent insoluble. »

L'étude des astres ira-t-elle jamais jusqu'à dépasser les conditions géométriques et mécaniques de leur déplacement? Sa réponse est sur ce point des plus catégoriques. « Nous ne saurions jamais étudier, » dit-il, « par aucun moyen la structure minéralogique des astres, et, à plus forte raison,

la nature des corps organisés qui vivent à leur surface... En un mot,... nos connaissances positives par rapport aux astres sont nécessairement limitées à leurs seuls phénomènes géométriques et mécaniques, sans pouvoir nullement embrasser les autres recherches physiques, chimiques, physiologiques, etc. »

Il faudrait à chaque instant s'arrêter dans la lecture d'Auguste Comte, si l'on voulait recueillir tous les passages où il assigne, à propos de tel ou tel problème, les limites de ce que peut l'intelligence humaine. Le progrès naturel des sciences a déjà montré son erreur sur quelques points ; mais peu importe ici qu'en fait il ait été bon ou mauvais prophète : ce que nous voulons mettre en évidence, c'est cette préoccupation constante de nous mettre en garde contre l'espoir d'une connaissance chimérique. En même temps nous voyons quel est le genre habituel d'arguments par lesquels il justifie ses restrictions. Il considère d'une part tel problème nouveau que l'esprit humain peut vouloir résoudre, et d'autre part les procédés et les méthodes par lesquels la science a jusqu'ici procédé pour les questions de ce genre : ces méthodes et ces procédés n'ont pas encore donné tout ce qu'il est permis d'en attendre, mais, par leur nature propre, ils sont insuffisants à nous faire vaincre la difficulté nouvelle ; et c'est pourquoi nous devons reconnaître notre impuissance. Quant à songer que les procédés eux-mêmes peuvent changer, que les conceptions peuvent succéder aux conceptions de telle sorte qu'un but inaccessible aujourd'hui puisse cesser de l'être demain, c'est là une idée qui tout naturellement reste loin de son esprit. Eh bien ! c'est cette modestie exagérée, ce penchant à voir des bornes étroites arrêter partout l'élan de la pensée scientifique, que nous voudrions éclairer et expliquer par les tendances générales de sa philosophie entière.

II

Il n'est pas nécessaire d'avoir recours aux derniers écrits de Comte pour sentir quel prix il attache à une réorganisation définitive de la société. Dès 1822, il expose ses projets avec assez de clarté pour ne laisser aucun doute sur l'importance primordiale qu'offre à ses yeux cette réorganisation. C'est là pour lui l'idée dominante, la pensée du premier plan. Après les siècles de destruction, après surtout l'œuvre de la Révolution, — œuvre toute négative, — il faut reconstruire. Les peuples civilisés traversent une crise, marquée surtout par la lutte de l'esprit humain contre le vieux monde. « Depuis le moment où cette crise a commencé à se manifester jusqu'à présent, — (écrit-il dans son 3e opuscule, 1822) — la tendance à la désorganisation de l'ancien système a été dominante, ou plutôt elle est encore la seule qui se soit nettement prononcée. Il était dans la nature des choses que la crise commençât ainsi, et cela était utile afin que l'ancien système fût assez modifié, pour permettre de procéder directement à la formation du nouveau. Mais aujourd'hui que cette condition est pleinement satisfaite, que le système féodal et théologique est aussi atténué qu'il peut l'être jusqu'à ce que le nouveau système commence à s'établir, la prépondérance que conserve encore la tendance critique est le plus grand obstacle aux progrès de la civilisation et même de la destruction de l'ancien système. Elle est la cause première des secousses terribles et sans cesse renaissantes dont la crise est accompagnée. La seule manière de mettre un terme à cette orageuse situation, d'arrêter l'anarchie qui envahit de jour en jour la société, en un mot de réduire la crise à un simple mouvement moral, c'est de déterminer les nations civilisées à quitter la direction critique pour prendre la direction organique, à porter

tous leurs efforts vers la formation du nouveau système social, objet définitif de la crise, et pour lequel tout ce qui s'est fait jusqu'à présent n'est que préparatoire. Tel est le premier besoin de l'époque actuelle ; tel est aussi en aperçu le but général de mes travaux...» L'œuvre entière de Comte répond à cet aperçu et à ce plan.

On ne peut revenir en arrière dans la marche de l'humanité et essayer de faire renaître l'état théologique qui réalisait jadis l'idéal le meilleur d'unité organique ; du moins il faut substituer à l'anarchie des esprits un nouveau pouvoir spirituel qui remplisse la même fonction que l'ancien. C'est si bien là la pensée fondamentale d'Auguste Comte qu'il se déclare en toute occasion plus rapproché d'intention et de tendance des hommes qui s'attachent au passé que des esprits indépendants qui continuent par leur liberté d'examen et de critique la tradition des philosophes du XVIIIe siècle et de la Révolution. C'est ainsi qu'il laisse voir, toutes les fois que l'occasion s'en présente, dans quelle estime il tient le catholicisme, dont le rôle a été si bienfaisant à ses yeux, tandis que le protestantisme lui apparaît surtout comme instrument de dissolution. Il aime à se réclamer, pour justifier ses projets, d'hommes tels que Joseph de Maistre, et à rappeler que c'est des catholiques qu'il est le mieux compris et apprécié. « En pleine Sorbonne, — écrit-il à Stuart Mill, — un prêtre catholique a expressément recommandé, comme professeur à notre Faculté de théologie, l'étude générale de mon grand ouvrage, en y signalant une tentative de reconstruction où il reconnaît un esprit tout à fait indépendant de la philosophie purement négative du siècle précédent (Correspondance de Comte et de Mill, p. 547). — « Je viens de faire quelques études spéciales, — dit-il dans une autre lettre, — sur le catholicisme du moyen âge, et surtout en lisant, pour la première fois, le grand ouvrage de saint Augustin (*La cité de Dieu*). Plus je scrute cet immense sujet, mieux je me raffermis dans les sentiments où j'étais

déjà, il y a vingt ans, lors de mon premier travail sur le pouvoir spirituel, de nous regarder, nous autres positivistes systématiques, comme les vrais successeurs des grands hommes du moyen âge, reprenant l'œuvre sociale au point où le catholicisme l'avait portée, pour en consolider et perfectionner graduellement l'active réalisation finale, réservée, dès cette époque, à un autre régime mental... » Avec cette sorte d'affinité pour le catholicisme, se trouvent d'accord les tendances conservatrices de Comte en politique. En 1824, sous Charles X, il écrit à Valat : « J'ai des approbateurs jusque dans le gouvernement, et je compte même faire remettre un de ces jours un exemplaire à *M. de Villèle* par son beau-frère que je connais, après quoi j'en irai causer avec lui, pour lui développer certains points sur lesquels il est, je crois, possible de nous entendre... » Plus tard, en 1845, il est amené, dans une lettre à Stuart Mill, à envisager l'éventualité de la mort de Louis-Philippe ; et il en parle comme d'un désastre : « A la vérité, » dit-il, « le parti rétrograde est trop radicalement impopulaire ici pour comporter alors aucun succès sérieux ; mais ce parti n'est point peut-être celui que je dois redouter le plus personnellement, soit à raison même de son impopularité, soit aussi par son propre sentiment de la nécessité d'une véritable organisation spirituelle, que je poursuis à ma manière ; j'en serais, je crois, respecté, ou du moins toléré, comme je le fus sous Villèle et sous Polignac, où mon attitude était exactement telle qu'aujourd'hui. Il n'en est nullement ainsi du parti révolutionnaire proprement dit... » Dans la préface du *Catéchisme positiviste*, il est plus catégorique encore : « Depuis trente ans que dure ma carrière politique et sociale, j'ai senti toujours un profond mépris pour ce qu'on nomma, sous nos divers régimes, l'*opposition*, et une secrète affinité pour les constructeurs quelconques. Ceux mêmes qui voulaient construire avec des matériaux évidemment usés me semblèrent constamment préférables aux purs démolisseurs,

en un siècle où la reconstruction générale devient partout le principal besoin ».

Et maintenant où doivent aboutir, dans le système de Comte, de pareilles tendances? Où trouvera-t-il les éléments de cette réorganisation définitive qu'il veut accomplir à tout prix? L'esprit humain est arrivé à cette période de son développement que seule la science pourra fournir les bases d'un pouvoir spirituel, qui réalise l'ordre intellectuel et l'unité morale. Mais pour que la science se prête à cette fonction, il faudra qu'il s'y trouve des principes suffisants de stabilité. C'est pourquoi tout naturellement Auguste Comte sentira le besoin de trouver quelque chose de définitif et d'arrêté à jamais, soit dans les méthodes où elle est parvenue, soit dans les vérités qu'elle énonce. Tout le passé a pu concourir à préparer ces méthodes et ces vérités, les conceptions ont pu se remplacer les unes les autres, les grandes révolutions de la pensée scientifique ont pu produire tout leur effet bienfaisant dans la marche d'un progrès continu. Mais puisque le jour est venu où la science doit être le grand remède contre l'anarchie des esprits, contre le désordre, contre la dissolution intellectuelle et morale, il faut qu'en même temps elle apparaisse comme parvenue sinon au terme dernier de son progrès, du moins à cet état de consolidation où les transformations radicales ne sont plus à prévoir, où les notions fondamentales sont définitivement fixées, où les conceptions nouvelles ne sauraient plus différer beaucoup des anciennes, bref où il faut se borner à tirer encore tout le profit qu'il peut donner du trésor définitivement préparé par de longs siècles de recherches.

Cela s'accorde d'ailleurs tout à fait avec la notion générale du progrès telle que la définit Comte. On sait comme il raille les philosophes du XVIIIe siècle qui ont rêvé d'un progrès illimité. C'est là à ses yeux une chimère, et c'est même une contradiction. Car *progrès* signifie pour lui marche régulière vers une limite déterminée. Certes la

limite elle-même est inaccessible, et l'humanité ne l'atteindra pas mieux qu'une branche de courbe infinie n'atteint son asymptote; mais comme elle, précisément, elle s'en rapprochera toujours davantage, ce qui ne se comprendrait pas si le but était lui-même à l'infini. Ainsi les transformations, les changements qui réalisent le progrès, ne vont pas au delà de toute limite, et restent en deçà d'un terme précis dont l'avènement de l'âge positif nous rapproche singulièment. On voit à quel point cette idée générale du progrès — dont le progrès scientifique n'est qu'une application particulière, — se rattache étroitement aux tendances conservatrices et organisatrices d'Auguste Comte.

En même temps on comprend son ardeur à détourner les savants de toute recherche qui lui paraît inutile. « Je ferais très peu de cas des travaux scientifiques, » écrit-il à Valat, « si je ne pensais perpétuellement à leur utilité pour l'espèce... j'ai une souveraine aversion pour les travaux scientifiques dont je n'aperçois pas clairement l'utilité soit directe, soit éloignée. » Et cela est tout naturel pour qui ne sépare pas la science du rôle très grave qu'elle est appelée à jouer, en fournissant enfin les éléments de l'ordre social. La science ne s'appartient plus, à proprement parler : elle doit renoncer à vagabonder, à errer, à s'envoler au delà de limites soigneusement tracées. Plus de vaine curiosité, plus de caprice individuel, plus d'éparpillement d'efforts ! que les travaux s'organisent désormais, et que tout gaspillage de force intellectuelle soit évité par une indication clairement formulée des seules voies où quelque chose reste à trouver!

III

Ces réflexions nous amèneraient tout naturellement, sans changement de point de vue, à noter les répugnances

extrêmes que manifeste Comte à l'égard de toute idée dont il n'aperçoit pas une attache suffisante avec la réalité concrète. Peut-être est-il plus intéressant de présenter nos dernières remarques en nous plaçant directement au cœur de sa philosophie générale, c'est-à-dire en examinant la notion de positivité qui la domine.

Nous ne nous arrêterons pas sur les premiers caractères de cette idée, à savoir l'exclusion de tout ce qui est théologique ou métaphysique, pas plus que sur la relativité qu'elle veut désigner. Toute connaissance est relative pour Comte, comme on peut dire que pour Kant toute connaissance est subjective, ce qui n'empêche ni l'un ni l'autre de se faire une idée très nette du *réel*. Et même pour Comte, *positif*, c'est essentiellement *réel*. « Considéré d'abord, » dit-il, « dans son acception la plus ancienne et la plus commune, le mot positif désigne le réel, par opposition au chimérique[1] ». Toute conception qu'essaiera de formuler un savant devra donc, pour être agréée, remplir certaines conditions qui en assurent la *réalité*, et nous garantissent qu'elle n'est point une chimère. Comte passe en revue les notions qui ont joué un rôle important dans toutes les sciences; mais dans le tableau qu'il présente de l'œuvre accomplie, il arrive tout naturellement que chaque idée a été utile, féconde, qu'elle a aidé à réaliser un progrès, et par conséquent la question de savoir si elle ne risque pas d'être un vain fantôme ne se pose même pas. Il n'y a pas lieu de se demander si elle mérite de prendre sa place dans la science positive, puisqu'on l'y trouve tout installée. Tout au plus pourrait-on chercher quels éléments de réalité concrète s'y trouvaient enfermés, grâce auxquels elle a pu jouer un rôle efficace; mais aux yeux de Comte son caractère de positivité n'est pas discutable. C'est ainsi que dans les efforts passés tout a servi, tout a été utile, même les notions

1. *Discours sur l'esprit positif*, p. 64.

en apparence dépouillées de tout substratum réel, les imaginaires en mathématiques, les quantités négatives, la différentielle, en général les notions d'infini, infiniment grand et infiniment petit, en astronomie l'attraction universelle, etc. Mais tout autre est la situation de Comte en face des conceptions qui n'ont pas encore fait leurs preuves. Les ondulations de l'éther lumineux, les atomes, etc., toutes notions qui ont de plus en plus pénétré dans le langage des savants, et qui seraient très vraisemblablement traitées par Comte aujourd'hui avec les mêmes égards que l'attraction céleste, lui produisaient l'effet d'un monstrueux égarement de l'imagination.

Il eût pris une autre attitude, s'il avait compris que le rôle d'une idée n'est pas dû tout entier à la part de réalité qu'elle enferme, qu'il s'explique aussi par une adaptation harmonieuse de l'idée à l'ensemble de notions théoriques qu'elle continue, de façon à prolonger le langage rationnel par lequel notre pensée essaie de traduire la vie de l'univers. Sa confiance dans les ressources de l'intelligence humaine aurait grandi, s'il avait renoncé à voir un lien trop étroit, trop rigoureusement déterminé et nécessaire entre ses conceptions théoriques et les faits qu'elles expriment; s'il n'avait pas exigé une pénétration aussi directe des unes dans les autres, bref s'il avait rendu à l'esprit une part de liberté créatrice dans les notions les plus fondamentales de la science positive.

GASTON MILHAUD.

ANATOLIUS

SUR LES DIX PREMIERS NOMBRES

Le petit traité publié ci-dessous nous est conservé dans le *cod. Monac.* gr. 384 (fol. 57v-59r), écrit sur papier oriental au xve siècle par plusieurs mains, très négligemment ; j'ai cherché en vain d'autres manuscrits. George Valla en a eu un, qui lui a servi pour la traduction latine, sans nom d'auteur et mêlée d'interpolations de son cru, qu'il a insérée dans son œuvre monstrueux : *De expetendis et fugiendis rebus*, livre IIIe, chap. 10 à 20 (v. *Jahrbuecher fuer class. Philologie*, Supplementband, XII, p. 399 et suiv.). Dans la collection pythagorique des *Theologumena arithmeticae* (p. p. Ast, Lipsiae, 1817) on trouve des extraits de notre opuscule, qui présentent généralement un texte meilleur, mais raccourci ; partant, il n'est pas inutile de publier le traité complet ; je signale spécialement le fragment d'*Héraclite*, p. 36, 4 et suiv.

Sur l'auteur, professeur de philosophie aristotélique à Alexandrie au IIIe siècle, voir P. Tannery, *La géométrie grecque*, p. 42.

Pour la matière, il y a des ressemblances avec *Théon de Smyrne*, p. 100 et suiv. (éd. Hiller), p. ex. :

p. 33, ult. — 34, 4	=	*Théon*	p. 101, 14-19
p. 34, 16 — 24	=	»	p. 102, 5-16
p. 36, 3 en rem.	=	»	p. 103, 16-18
p. 39, 13 — 15	=	»	p. 106, 7-10.

Mais elles semblent plutôt provenir d'une source commune que d'un emprunt direct;

cp. p. 29, 12-15	à	*Théon*	p. 100, 1-2,
p. 29, 16	»		p. 100, 3
p. 31, 3	»		p. 100, 11-12
p. 31, 8	»		p. 100, 18-20
p. 31, 9	»		p. 100, 17
p. 35, 6-8	»		p. 103, 2-5
p. 35, 8-12	»		p. 103, 6-14.

Les notices de *Théon*, p. 104, 14-19 sont dispersées dans *Anatolius* comme suit : p. 36, 14, 11-13, 23-24, et dans le passage d'*Hérophilus* il y a une variante remarquable (κα' *Anatolius*, κη' *Théon*).

Les passages de *Solon* et d'*Hippocrate*, p. 37, se trouvent aussi réunis chez *Philon* De opif. mundi, 104-5 ; mais là aussi les variantes font l'hypothèse d'une source commune plus vraisemblable que celle d'un emprunt.

Dans les notes critiques, je me suis servi des notations suivantes :

M = *cod. Monac.* gr. 384
V = George Valla, *De exp. et fug. reb.*

Theol. arithm. ou *Theol.* = *Theologumena arithmeticae* ed. Ast.

Ἀνατολίου περὶ δεκάδος καὶ τῶν ἐντὸς αὐτῆς ἀριθμῶν.

Ἡ δεκάδος καὶ τῶν ἐντὸς αὐτῆς ἀριθμῶν φύσις μυρία μὲν παρέχεται καὶ ἐπιδείκνυσι κάλλη τοῖς ὀξυδερκῶς τῷ νῷ καθορᾶν τὰ τοιαῦτα δυναμένοις. ὅσα μὲν οὖν ἐὰν οἷόν τε ᾖ, λέξομεν ἐφ' ἑκάστου τῶν ἀριθμῶν· τοσοῦτον δὲ προλέγομεν νῦν, ὅτι οἱ Πυθαγόρειοι τὸν πάντα ἀριθμὸν εἰς δέκα ἀνῆγον, ὑπὲρ δέκα δὲ οὐδεὶς ἔτι ἀριθμός, ἐν πάσῃ αὐξήσει πάλιν ἡμῶν ἐπιστρεφόντων ἐπὶ μονάδα μετὰ τὸ συμπληροῦσθαι πᾶσαν δεκάδα· ἀλλὰ καί, ὅτι ἐκ τετράδος συνίσταται ἡ δεκάς, εἰς[1] τὰ μάλιστα τὴν τετρακτὺν ἐτίμων.

Περὶ μονάδος.

μονὰς προτέρα παντὸς ἀριθμοῦ, ἐξ ἧς πάντες, αὐτὴ[2] δὲ ὑπ' οὐδενός. διὸ[3] καλεῖται γονὴ ὕλη οὖσα τῶν ἀριθμῶν· ἀναιρεθείσης γὰρ αὐτῆς οὐκ ἔστιν ἀριθμός. ἀδιαίρετος, ἀδιάβλητος, μὴ ἐξισταμένη δὲ τῆς ἑαυτῆς φύσεως μηδ' ἐν τῷ πολλαπλασιασμῷ· ἔτι, εἰ μὴ καὶ ἐντελεχείᾳ[4], ἀλλὰ δυνάμει, περισσή, ἀρτία, ἀρτιοπέρισσος, κύβος, τετράγωνος, τὰ ἄλλα πάντα. αὕτη σημεῖον δείκνυσιν. ἐκάλουν δὲ αὐτὴν οἱ Πυθαγόρειοι νοῦν εἰκάζοντες τῷ ἑνὶ αὐτήν, τῷ νοητῷ θεῷ, τῷ ἀγεννήτῳ, αὐτοκαλῷ, αὐτοαγαθῷ, ἐν δὲ ἅπασιν, εἰ καὶ μάλιστα τῇ τοῦ ἑνὸς ὁμοιοῦντες φρονήσει ἐν ἀρεταῖς[5]· τὸ γὰρ ὀρθὸν ἕν καὶ τὸ ὁμολογούμενον. ἔτι ἐνόουν αὐτὴν οὐσίαν, αἰτίαν, ἀληθές, ἁπλοῦν, παράδειγμα, τάξιν, συμφωνίαν, ἐν μείζονι καὶ ἐλάσσονι τὸ ἴσον, ἐν ἀποστάσει τὸ μέσον[6], ἐν πλήθει τὸ μέτριον,

1. εἰς] ἧς M. — 2. αὐτή] *ipsa* V, αὕτη M. — 3. διό] δή M. — 4. ἐντελεχείᾳ] ἐντ^{δ}ελεχείᾳ M. — 5. ἐν ἀρεταῖς] Theol. arithm., p. 6, 29, ἐναρέτοις M, om. V. — 6. μέσον] Theol. arithm., p. 6, 34, μὴ ὄν M V.

ἐν χρόνῳ πρότερον καὶ ὕστερον νῦν τὸν ἐνεστῶτα. ἔτι ἐπενόουν καὶ τὸ ἐγχωροῦν[1] ναῦν, ἅρμα, φίλον, ζωήν, εὐδαιμονίαν. πρὸς τούτοις ἔλεγον[2] περὶ τὸ μέσον τῶν δ' στοιχείων κεῖσθαί τινα ἐναδικὸν[3] διάπυρον κύβον, οὗ τὴν μεσότητα τῆς θέσεως καὶ Ὅμηρον[4] εἰδέναι λέγοντα[5]

τόσσον[6] ἔνερθ' ἀίδαο, ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης.

ἐοίκασι δὲ κατά γε[7] τοῦτο κατηκολουθηκέναι τοῖς Πυθαγορικοῖς οἵ τε περὶ Ἐμπεδοκλέα καὶ Παρμενίδην καὶ σχεδὸν οἱ πλεῖστοι τῶν πάλαι σοφῶν φάμενοι τὴν μοναδικὴν φύσιν ἑστίας[8] τρόπον ἐν μέσῳ ἱδρύσθαι καὶ διὰ τὸ ἰσόρροπον φυλάσσειν[9] τὴν αὐτὴν ἕδραν, καὶ δὴ Εὐριπίδης[10] ὡς Ἀναξαγόρου γενόμενος μαθητὴς οὕτω[11] τῆς γῆς μνησθείς

ἑστίαν[12] δέ σ'[13] οἱ σοφοὶ βροτῶν νομίζουσιν.

ἔτι φασὶν οἱ Πυθαγόρειοι καὶ τὸ ὀρθογώνιον τρίγωνον ὑπὸ Πυθαγόρου τὴν σύστασιν λαβεῖν διὰ μονάδος κατιδόντος τοὺς ἐν αὐτῷ ἀριθμούς.

Περὶ δυάδος.

δυὰς ἀρχὴ ἀριθμοῦ· πρώτη αὔξη[14] καὶ μεταβολὴ[15] εἰς δυάδα καὶ διπλασιασμὸν τῆς μονάδος· πρώτη τοῦ στίχου τῶν ἀρτίων ἐστί, συντεθεῖσα ἰσοδυναμοῦσα τῷ ἀπ' αὐτῆς γινομένῳ· ἡ μὲν γὰρ σύνθεσις ταύτης καὶ ὁ πολυπλασιασμὸς τὸ αὐτὸ ποιεῖ, ἐπὶ δὲ[16] τῶν ἄλλων ὁ πολυπλασιασμὸς τῆς συνθέσεως μείζων· μετὰ τὸ σημεῖον γραμμὴν ἔδειξεν· ἔχει τὸ ἀνάλογον τῇ ὕλῃ καὶ παντὶ αἰσθητῷ· εἴκαζον αὐτὴν ἐν ἀρεταῖς ἀνδρίᾳ[17]· προβέβηκε[18]

1. τὸ ἐγχωροῦν] corruptum; *continens* V; fort. τὸ ἓν χωροῦν, cf. Theol., p. 6, 14. — 2. ἔλεγον] ἐλέγομεν M V. — 3. ἐναδικόν] Theol. arithm., p. 7, 2, ἐναλικόν M *profundum* V. — 4. Ὅμηρον] V, ὁμῶ M. — 5. λέγοντα] Il. VIII, 16.— 6. τόσσον] τόσον M. — 7. γε] Theol., p. 7, 6, τι M. — 8. ἑστίας τρόπον] Theol., p. 7, 9, *in vestae modum* V, ἑστίαν πρότερον M. — 9. φυλάσσειν] Theol., p. 7, 10, *custodiri* V, φυλάσσον M.— 10. Εὐριπίδης] Fragm. 938.— 11. οὕτω] Theol., p. 7, 12, τό M.— 12. ἑστίαν] *uestam* V, ἑστοιάν M. — 13. σ'] σε M. — 14. αὔξη] αὔξει M. — 15. μεταβολή] μεταβολῆς M. — 16. ἐπὶ δέ] ἐπειδή M; cf. Theol. arithm., p. 7, 33. — 17. ἀνδρίᾳ] ἀνδρίαν M.; cf. Theol. arithm., p. 7, 34. — 18. προβέβηκε] Theol. arithm., p. 7, 34; προβέβληκε M.

γὰρ ἤδη[1]· διὸ καὶ τόλμαν[2] ἐκάλουν καὶ ὁρμήν· καὶ δόξαν δὲ ὠνόμαζον, ὅτι τἀληθὲς καὶ ψεῦδος ἐν δόξῃ. ἔτι καὶ ταύτην ἐκάλουν κίνησιν, γένεσιν, μεταβολήν, διαίρεσιν, μῆκος, αὔξησιν, κοινωνίαν, τὸ πρός τι, λόγον τὸν ἐν ἀναλογίᾳ· τριῶν γὰρ ἀριθμῶν σχέσις ἐν τρισὶν ὅροις ὁ λόγος ὁ ἐν ἀναλογίᾳ.

Περὶ τριάδος.

τριὰς γίνεται τῇ δυάδι συνελθούσης μονάδος· πρῶτός ἐστι περισσός· καλεῖται ὑπ' ἐνίων τέλειος, ὅτι πρῶτος τὰ πάντα σημαίνει ἀρχὴν καὶ μέσον[3] καὶ τέλος. τὰ ἐξαίσια ἐπὶ ταύτης σεμνύνομεν ἀποκαλοῦντες τρισολβίους[4], τρισμάκαρας. εὐχαὶ καὶ σπονδαὶ τρεῖς[5] γίνονται. πρῶτον[6] ἔδειξεν ἀρχήν, μέσον, τέλος· ἔδειξεν ἐπιφάνειαν μετὰ σημεῖον καὶ γραμμήν· εἰκών ἐστιν ἐπιπέδου καὶ πρώτη ὑπόστασις ἐν τριγώνοις· τρία γὰρ αὐτῶν γένη, ἰσόπλευρον, ἰσοσκελές, σκαληνόν· ἔτι γωνίαι εὐθύγραμμοι τρεῖς, ὀρθή, ὀξεῖα, ἀμβλεῖα· χρόνου μέρη τρία, ἐνεστός, παρεληλυθός, μέλλον. εἰκάζομεν[7] δὲ αὐτὴν[8] ἐν ἀρεταῖς σωφροσύνῃ[9]· συμμετρία γὰρ αὕτη μεταξὺ ὑπεροχῆς καὶ ἐλλείψεως, θρασύτητος καὶ δειλίας. ἔστιν ἡ τριὰς[10] ἐκ δυάδος καὶ μονάδος ἢ τὸ ἀνάπαλιν· ἐκ μονάδος καὶ δυάδος καὶ ἑαυτῆς τὸν ϛ' ποιεῖ κατὰ σύνθεσιν, ὅς[11] ἐστι κυρίως πρῶτος τέλειος ἀριθμός.

Περὶ τετράδος.

τετρὰς δικαιοσύνη καλεῖται, ἐπεὶ τὸ τετράγωνον τὸ[12] ἐπ' αὐτῆς, τουτέστι τὸ ἐμβαδόν, τῇ περιμέτρῳ ἴσον· τῶν μὲν γὰρ[13] πρὸ αὐτῆς ἡ περίμετρος τοῦ ἐμβαδοῦ τοῦ τετραγώνου[14] μεῖζον, τῶν δὲ μετ' αὐτὴν ἡ περίμετρος τοῦ ἐμβαδοῦ ἐλάσσων.

1. ἤδη] ἤδη ἐπὶ πρᾶξιν Theol. arithm., p. 7, 35; εἴδη M. — 2. διὸ καὶ τόλμαν] Theol. arithm., p. 7, 35; δοκετόλμαν M V. — 3. μέσον] Theol. arithm., p. 14, 25, μέσην M. — 4. τρισολβίους] Theol. arithm., p. 14, 26; τρισυλλα$^{\alpha\varsigma}$ M, om. V. — 5. τρεῖς] τρίς Theol. arithm., p. 14, 27.— 6. πρῶτον] πρῶτος M.— 7. εἰκάζομεν] εἴκαζον Theol. arithm., p. 14, 31. — 8. αὐτήν] Theol. arithm., p. 14, 31; *hunc numerum* V, οὐ τήν M. — 9. σωφροσύνῃ] Theol. arithm., p. 14, 32; σωφροσύνην M. — 10. τριάς] δυάς M V. — 11. ὅς] Theol. arithm., p. 14, 34, om. M V. — 12. τό] Theol. arithm., p. 23, 16; τά M. — 13. τῶν μὲν γάρ] Theol. arithm., p. 23, 18; τῶν μέν (evan.)] M, *nam quadratum quidem* V.— 14. τοῦ τετραγώνου] Theol. arithm., p. 23, 19; τετράγωνον M.

πρῶτος τετράγωνος καὶ ἐν ἀρτίοις πρώτη[1] τετρακτύς, ὅτι οἱ ἀπὸ μονάδος μέχρι τετράδος τὸν δέκα ποιοῦσι καλούμενον τέλειον ἀριθμόν· πρῶτος ἔδειξε τὴν στερεοῦ φύσιν· σημεῖον γάρ, εἶτα γραμμή[2], εἶτα ἐπιφάνεια[3], εἶτα στερεόν, ὅ ἐστι σῶμα. τοῦτον[4] τῶν καρυατιζόντων παιδιὰ[5] ποιοῦσα σχῆμα πυραμίδος. ἔτι στοιχεῖα τέσσαρα, ὧραι τέσσαρες τετραχῆ τοῦ ἐνιαυτοῦ διαιρουμένου. πρῶτος ὅδε ἀρτιάκις ἄρτιος, πρῶτος ἐπίτριτος, τῆς ἁρμονίας πρώτης τῆς διὰ τεσσάρων· ἴσα πάντα ἐπ' αὐτοῦ, ἐμβαδόν[6], γωνίαι, πλευραί· κλίματα τέσσαρα, ἀνατολή, δύσις, ἄρκτος, μεσημβρία· σημεῖα δ', ἀνατολικόν, δυτικόν[7], μεσημβρινόν, μεσουράνημα· ἄνεμοι πρῶτοι δ'. ἔτι[8] τοῦ παντὸς τὸ μὲν νοητόν, τὸ δὲ αἰσθητόν, τοῦ δὲ νοητοῦ τὸ μὲν ἐπιστήμη, τὸ δὲ διαλεκτική, τοῦ αἰσθητοῦ τὸ μὲν πίστις, τὸ δὲ εἰκασία, ἃ εἰσι δ'. ἄλλοι τὰ ὅλα διακοσμηθῆναί φασι διὰ δ', οὐσίας, σχήματος, εἴδους, λόγου. οὐ μόνον δὲ τὸν τοῦ σώματος ἐπέχει λόγον ἐν ἀριθμοῖς τετράς, ἀλλὰ καὶ τὸν τῆς ψυχῆς· ὡς γὰρ τὸν ὅλον κόσμον φασὶ κατὰ ἁρμονίαν[9] διοικεῖσθαι, οὕτω καὶ τὸ ζῷον ψυχοῦσθαι, δοκεῖ δὲ τέλειος ἁρμονία ἐν τρισὶ συμφωνίαις ὑφεστάναι, τῇ διὰ δ', ἥτις ἐν ἐπιτρίτῳ κεῖται λόγῳ, τῇ διὰ ε' ἐν ἡμιολίῳ, τῇ διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι. ὄντων δὲ ἀριθμῶν τεττάρων τῶν πρώτων α' β' γ' δ', ἐν τούτοις καὶ ἡ τῆς ψυχῆς ἰδέα[10] περιέχεται κατὰ τὸν ἐναρμόνιον λόγον, ὁ μὲν δ' τοῦ β' καὶ ὁ β' τοῦ α' διπλάσιος, ἐν ᾧ κεῖται ἡ διὰ πασῶν συμφωνία, ὁ δὲ γ' τοῦ β' ἡμιόλιος περιέχων αὐτὸν καὶ τὸ ἥμισυ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν ὑποβάλλει, ὁ δὲ δ' τοῦ γ' ἐπίτριτος, ἐν ᾧ ἡ διά δ' συμφωνία. εἰ δὲ ἐν τῷ δ'[11] ἀριθμῷ τὸ πᾶν κεῖται ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος, ἀληθὲς[12] ἄρα καί, ὅτι αἱ συμφωνίαι πᾶσαι κατ' αὐτὸν τελοῦνται.

1. πρώτη] πρῶτος M. — 2. γραμμή] V, Theol. arithm., p. 23, 22; γραμμήν M. — 3. ἐπιφάνεια] V, Theol. arithm., p. 23, 22; ἐπιφάνειαν M. — 4. τοῦτον] corruptum; fort. διὰ τοῦτο ἡ. — 5. παιδιά] παιδεία M. — 6. ἐμβαδόν] V, ἐμβατόν M. — 7. δυτικόν] δυσικόν M.— 8. ἔτι] ἐπεί M, om. V.— 9. ἁρμονίαν] Theol. arithm., p. 23, 32; *harmonia* V; ἁρμονία; M. — 10. ἰδέα] V, ἰδία M. — 11. δ' ' V, τετάρτῳ M. — 12. ἀληθές] Theol., p. 24, 9; ἀληθῶς V M.

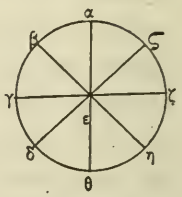
Περὶ πεντάδος.

πεντὰς πρώτη περιέλαβε τοῦ παντὸς ἀριθμοῦ τὸ εἶδος, τουτέστι τὸν πρῶτον ἄρτιον καὶ τὸν περισσόν· ἡ γὰρ μονάς, εἰ καὶ περισσή, ἀλλ' οὐκ ἀριθμός. γίνεται τοίνυν μήκει, τουτέστι συνθέσει, ἀπὸ τῶν πρώτων ἀρτίου καὶ περισσοῦ, ἄρρενος καὶ θήλεος· διὸ καὶ οὕτω[1] καλεῖται. συντεθειμένη αὐτὴ δι' ἑαυτῆς γίνεται ὁ δέκα· περὶ[2] γὰρ τῶν ἄλλων ἐν.... καὶ θ' ιβ' καὶ η' ιγ' καὶ ζ' ιδ' καὶ ς' ἐξ ἄκρων ἐάν[2]. τετραγωνιζομένη ἀεὶ περιέχει καὶ λήγει εἰς ἑαυτήν[3]· πεντάκις γὰρ < πέντε[4] κε'. εἰς κύβον μηκυνομένη τὸ τετράγωνον ὅλον περιέχει καὶ εἰς ἑαυτὴν λήγει· πεντάκις γὰρ[4] > κε' ρκε'[5]. ἔτι σχήματα πέντε στερεὰ[6] ἰσόπλευρα καὶ ἰσογώνια, τετράεδρον, ὅ ἐστι πυραμίς, ὀκτάεδρον, εἰκοσάεδρον, κύβος, <δωδεκάεδρον· ὧν[7]> τὸ μὲν πυρὸς σχῆμά φησιν ὁ Πλάτων, τὸ δὲ ἀέρος, τὸ δὲ ὕδατος, τὸ δὲ γῆς, τὸ δὲ τοῦ παντός[8]. ἔτι[9] ἐκτὸς τοῦ ἡλίου καὶ σελήνης καὶ πλανώμενοι πέντε. ἔτι οἱ γνώριμοι παράλληλοι κύκλοι ἐν τῇ σφαίρᾳ πέντε, ἰσημερινός, τροπικοὶ δύο, ἀρκτικὸς καὶ ἀνταρκτικός. ζῶναι πέντε, δύο κατεψυγμέναι, δύο εὔκρατοι καὶ μία διακεκαυμένη. αἰσθήσεις πέντε. τὸ ἀπὸ τοῦ[10] ε' πρῶτον τετράγωνον ἴσον δυσὶ τετραγώνοις τῷ τε ἀπὸ τῶν τριῶν καὶ τῷ ἀπὸ τῶν δ'. λέγεται[11] τετράχορδα[12] ἐκ πρώτου ἀρτίου εἶναι καὶ πρώτου περισσοῦ κατὰ τὸν[13] πέντε νοεῖται συμφωνία γεωμετρική[11]. ἔτι ἐκ τοῦ β' καὶ γ'[14] συνθέσει γίνεται, διὸ καὶ αὐτὸν ἐκάλουν γάμον. ἔτι, ἐὰν καθ' ὁποιανοῦν σύνθεσιν τὸν δέκα συνθῇς, μέσος εὑρίσκεται

1. οὕτω] h. e. ἄρρεν καὶ θῆλυ, γάμος Theol., p. 24, 14. — 2. περί... ἐάν] corrupta, *inter se et denarium aliis coniuncta numeris alios gignit 9. 11. 12. 13. 14 ut sint extrema 5. 4. 6. 7. 8. 9* V. — ἐν] seq. lac. 4-5 litt. M. — 3. ἑαυτήν] Theol., p. 24, 16; αὐτήν M. — 4. πέντε... γάρ] om. M, *quinque 25 in cubum porrecta quadratum totum comprehendit ac in se desinit nam quinquies* V; cf. Theol., p. 24, 17. — 5. ρκε'] V Theol., p. 24, 19; φκε' M.— 6. στερρεά] M. — 7. δωδεκάεδρον· ὧν] om. V M, Theol., p. 24, 21. — 8. τό — παντός] om. V. — 9. ἔτι] ἔστιν M, om. V, — 10. τοῦ] supra scr. M. — 11. λέγεται..... γεωμετρική] obscura, cf. Theol., p. 24, 26 sq. — 12. τετράχορδος Theol.— 13. κατὰ τόν] κατὰ τῶν M, μετὰ τόν Theol. — 14. β' καὶ γ'] V, δευτέρου καὶ τρίτου M.

ὁ ε′ κατὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἀναλογίαν· οἷον θ′ καὶ α′, η′ καὶ β′, ζ′ καὶ γ′, ϛ′ καὶ δ′, ἀεὶ τὰ β′ καὶ[1] ι′ ποιήσεις, καὶ μέσος εὑρεθήσεται ὁ ε′ κατὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἀναλογίαν, ὡς δηλοῖ τὸ διάγραμμα.

α	δ	ζ
β	ε	η
γ	ϛ	θ



Περὶ ἑξάδος.

ἑξὰς πρῶτος τέλειος ἀριθμός. τοῖς γὰρ αὐτῆς[2] μέρεσιν ἀριθμεῖται α′ β′ γ′, ἃ[3] ποιεῖ τὸν ϛ′· ἅπαξ ϛ′ ϛ′, δὶς γ′ ϛ′, τρὶς β′ ϛ′. πρῶτος[4] σύγκειται ἐξ ἡμίσεος, τρίτου, ἕκτου. τετραγωνιζόμενος περιέχει αὐτόν[5]. ἑξάκις γὰρ ϛ′ λϛ′· κυβιζόμενος δὲ αὐτὸν[6] μέν, τὸν <δὲ>[7] τετράγωνον οὐκέτι· ἑξάκις γὰρ λϛ′ σιϛ′· οὗτος δὲ[8] τὸν μὲν ϛ′ περιέχει, τὸν δὲ λϛ′ οὐκ ἔχει. ἐξ ἀρτίου καὶ περιττοῦ τῶν[9] πρώτων, ἄρρενος καὶ θήλεος, δυνάμει καὶ πολλαπλασιασμῷ γίνεται, διὸ καὶ ἀρρενόθηλυς καὶ γάμος καὶ ἀρτιοπέρισσος καλεῖται. κέκληται δὲ γάμος, διότι αὐτὸς μὲν τοῖς ἑαυτοῦ μέρεσίν ἐστιν ἴσος, ὡς δέδεικται, καὶ γάμου ἔργον τὸ ὅμοια ποιεῖν τὰ ἔκγονα τοῖς γονεῦσι. καθ' ἑξάδα πρῶτον[10] συνέστη ἡ ἁρμονικὴ μεσότης ληφθέντος τοῦ ϛ′ ἐπιτρίτου μὲν λόγου[11] τοῦ η′, διπλασίου δὲ τοῦ ιβ′· τῷ γὰρ αὐτῷ[12] μέρει ὁ η′[13] τῶν ἄκρων <ὑπερέχει καὶ[14]> ὑπερέχεται. καὶ ἀριθμητικὴ δὲ μεσότης ληφθέντος τοῦ[15] ϛ′ ἡμιολίου μὲν λόγου τοῦ θ′, διπλασίου δὲ τοῦ ιβ′· τῷ γὰρ αὐτῷ ἀριθμῷ τὰ θ′ ὑπερέχει τοῦ ἄκρου καὶ ὑπερέχεται τῷ γ′. ἔτι ἀναλογίαν τινὰ ἀριθμητικὴν <τὰ[16] μέρη αὐτοῦ τὰ[17]> α′ β′ γ′ συντεθέντα ποιεῖ. ἔτι δὲ ὁ ϛ′ καὶ τὴν γεωμετρικὴν ἀναλογίαν <ποιεῖ[18]> ὡς μέσος ληφθείς,

1. ἀεὶ τὰ β′ καί] ἀεὶ τὰ μ καὶ M, *his* V, αἰεί τε Theon. Smyrn., p. 101, 18. Fig. 1 bis M. — 2. αὐτῆς] αὐτοῖς mut. in αὐτοῦ M, αὐτῆς Theol., p. 33, 2. — 3. ἃ] ὅ M. — 4. πρῶτος] πρῶ M. — 5. αὐτόν M. — 6. αὐτόν M. — 7. δέ] om. M et Theol., p. 33, 5. — 8. δέ] Theol., p. 33, 6; μέν M. — 9. περιττοῦ τῶν] Theol., p. 33, 7; περὶ τούτων M. — 10. πρῶ] M. — 11. λόγον M. — 12. αὐτῷ] Theol., p. 33, 15; αὐτοῦ M. — 13. η′ M. ϛ′ Theol. — 14. ὑπερέχει καὶ] Theol., om. M.— 15. τοῦ] τόν M. — 16. τά...—17. τά] om. M, cf. Theol., p. 33, 20. — 18. ποιεῖ] om. M, cf. Theon. Smyrn., p. 102, 14.

ἂν [1] τὸ ἥμισυ λάβωμεν [2] τὸν γ′ καὶ <τὸν [3]> διπλάσιον τὸν ιβ′ [4]. γίνεται γὰρ γεωμετρικὴ μεσότης γ′ ς′ ιβ′. ἔτι διαστάσεις σωμάτων εἰσὶν ς′. ἔτι προσλαβὼν ὁ ς′ τὸν πρῶτον τετράγωνον δ′ ποιεῖ τὸν δέκα.

Περὶ ἑβδομάδος.

ἑβδομὰς μόνη τῶν ἐντὸς δεκάδος οὐ γεννᾷ οὐδὲ γεννᾶται ὑπ᾽ ἄλλου ἀριθμοῦ πλὴν ὑπὸ μονάδος· διὸ καὶ καλεῖται ὑπὸ τῶν Πυθαγορείων παρθένος ἀμήτωρ. τῶν <δὲ [5]> ἄλλων τῶν ἐντὸς δεκάδος ὁ μὲν δ′ ὑπὸ δυάδος γεννᾶται, γεννᾷ δὲ σὺν τῇ αὐτῇ τὸν η′, ὁ δὲ ς′ γεννᾶται ὑπὸ τριάδος, οὐ γεννᾷ δὲ, ὁ <δὲ [5]> γ′ καὶ ὁ ε′ γεννῶσιν, ὁ μὲν γ′ τὸν ς′ καὶ τὸν θ′, ὁ δὲ ε′ τὸν ι′. ἀπὸ μονάδος συντεθεὶς ὁ ζ′ ποιεῖ τὸν κη′ τέλειον καὶ τοῖς ἑαυτοῦ μέρεσιν ἰσούμενον. ἡμέραι σελήνης κη′ καθ᾽ ἑβδομάδας συμπληρωθεῖσαι. ἀπὸ μονάδος ζ′ ἀριθμοὶ [6] ἐν διπλασίονι λόγῳ προσαυξηθέντες ποιοῦσι τὸν πρῶτον τετράγωνον ὁμοῦ καὶ κύβον τὸν ξδ′· α′ β′ δ′ η′ ις′ λβ′ ξδ′. ἀπὸ μονάδος ζ′ ἀριθμοὶ ἐν τριπλασίονι λόγῳ προσαυξηθέντες ποιοῦσι τετράγωνον καὶ κύβον τὸν ψκθ′ [7], τετράγωνον ἐκ τοῦ κζ′, κύβον ἐκ τοῦ θ′, οὕτως· α′ γ′ θ′ κζ′ πα′ σμγ′ ψκθ′. καὶ ἀεὶ ὁ ζ′ παραύξων τὸ ὅμοιον ποιεῖ· ἀπὸ [8] γὰρ τοῦ ξδ′ ὁ ζ′ ἐν διπλασίονι παραύξων κύβον ἀπὸ τοῦ ις′ <ποιεῖ [9]>. ἔτι ἑβδομὰς ἐκ τῶν διαστάσεων καὶ τῶν τεσσάρων περάτων συνεστῶσα δείκνυσι σῶμα καὶ τὸ ὀργανικόν· πέρατα μὲν [10] σημεῖον, γραμμή, ἐπιφάνεια, πάχος, διαστάσεις δὲ μῆκος, πλάτος, βάθος. λέγεται ὁ ζ′ τῆς πρώτης συμφωνίας ἀριθμὸς εἶναι τῆς διὰ δ′ δ^γ [11], ἀναλογίας τε γεωμετρικῆς α′ β′ δ′. καλεῖται καὶ τελεσφόρος· γόνιμα [12] γὰρ τὰ ἑπτάμηνα. ἐν νόσοις ἐπιδηλοῖ [13] ἡ ἑβδομάς. τοῦ πρωτοτύπου

1. μέσος — ἂν] Theon, μέρος ληφθεῖσαν M. — 2. λάβωμεν] Theon, λαβών M. — 3. τόν] om. M. — 4. ιβ′] Theon, ς′ M. — 5. δέ] om. M. — 6. ἀριθμοί] Theol., p. 41, 33; ἀριθμοῦ M. — 7. ψκθ′] Theol., p. 42, 2 (ψκδ′), κθ′ M, 28 V. — 8. ἀπό]-πό corrosum M. — 9. ποιεῖ] om. M, *facit* V. — 10. μέν] οὖν M, *quidem* V. — 11. δ^γ] h. e. 4/3; cf. Theon. Smyrn., p. 59, 21; γ′ β′ M, *4. 3* V. — 12. γόνιμα] Theol., p. 42, 8; μόνιμα M. — 13. ἐπίδηλα M.

ὀρθογωνίου τριγώνου ὁ ζ′ περιέχει τὰς περὶ τὴν ὀρθὴν γωνίαν πλευράς· τῶν γὰρ πλευρῶν ἡ μὲν δ′ [1], ἡ δὲ γ′. πλανῆται ζ′. αὐτῆς σελήνης φάσεις ζ′, δὶς μηνοειδής, <δὶς> [2] διχότομος, δὶς ἀμφίκυρτος, ἅπαξ πανσέληνος. ἄρκτος ἑπτάστερος· Ἡράκλειτος· κατὰ λόγον δὲ ὡρέων [3] συμβάλλεται ἑβδομὰς [4] κατὰ σελήνην, διαιρεῖται δὲ κατὰ τοὺς ἄρκτους ἀθανάτου μνήμης σημείῳ [5]. πλειὰς ἑπτάστερος [6]. αἱ ἰσημερίαι δι' ἑπτὰ μηνῶν καὶ αἱ τροπαί. τὸ δίχα τό [7]..... τοῦ ἡγεμονικοῦ μέρους τῆς ψυχῆς εἰς ζ′ διαιρεῖται, εἰς ε′ αἰσθήσεις καὶ τὸ φωνητικόν καὶ τὸ γόνιμον. ὁλόκληρα μέρη τοῦ σώματος ζ′, κεφαλή, τράχηλος, στέρνα, πόδες β′, χεῖρες β′. σπλάγχνα ζ′, στόμαχος, καρδία, πνεύμων, ἧπαρ, σπλήν, νεφροὶ δύο. Ἡρόφιλος [8] δὲ τὸ τοῦ ἀνθρώπου ἔντερον πηχῶν εἶναί φησι κα′, ὅπερ εἰσὶ τρεῖς ἑβδομάδες. κεφαλὴ χρῆται πόροις ζ′, ὀφθαλμοῖς δύο, ὠσὶ δύο, μυκτῆρσι δύο, στόματι. ζ′ ὁρῶμεν, σῶμα, διάστασιν, σχῆμα, μέγεθος, χρῶμα, κίνησιν, στάσιν. φωνῆς μεταβολαὶ ζ′, ὀξεῖα, βαρεῖα, περισπωμένη, δασεῖα, ψιλή, μακρά, βραχεῖα. κινήσεις ζ′, ἄνω, κάτω, ἔμπροσθεν, ὄπισθεν, δεξιά, ἀριστερά, ἐν κύκλῳ. φωνήεντα ζ′, α ε η ι ο υ ω. ἑπτάχορδος λύρα· Τέρπανδρος [9] ἐπὶ τῆς λύρας [10] φησίν·

ἡμεῖς τὴν τετράγηρυν ἀποστρέψαντες ἀοιδὴν
ἑπταχόρδῳ [11] φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν [12] ὕμνους

Πλάτων ἐξ ἑπτὰ ἀριθμῶν συνέστησε τὴν ψυχὴν ἐν Τιμαίῳ [13]. οἱ εὔριποι [14] ἐπὶ πλεῖστον ἑπτάκις τῆς ἡμέρας μεταβάλλουσι. πάντα φιλέβδομα. ἔτι αἱ ἐκ βρέφους εἰς γῆρας ἡλικίαι ζ′, παιδίου,

1. δ′] V, τετάρτη M. — 2. δίς] om. M, *ac* V. — 3. ὡρέων] ὡρίων] M, *annonae* V. — 4. ἑβδομᾶ M, fort. ἑβδομάσι. — 5. ἀθανάτου — σημείῳ] om. V; obscura. — 6. ἑπτάστερος] *septem stellae* V, ἑξάστερος M.— 7. τὸ δίχα τό] seq. lacuna 6-7 litt. M, om. V; fort. τὰ δίχα (sine lac.), cf. Pseudo-Plut. plac. IV, 4. — 8. Ἡρόφιλος], cf. Theon. Smyrn., p. 104, sq. — 9. Τέρπανδρος] fr. 5. — 10. λύρης M. — 11. ἑπταχόρδῳ] scr. ἑπτατόνῳ. — 12. κελαδήσωμεν] M. — 13. Τιμαίῳ] 35 b. — 14. εὔριποι] Theon Smyrn., p. 104, 18; εὐρίπειοι M, *Euripi* V.

ἐφήβου, μειρακίου, νεανίσκου, ἀνδρός, πρεσβύτου, γέροντος, καὶ δι' ἑπτὰ ἐνιαυτῶν[1] μεταβαίνομεν ἐκ[2] μὲν παιδὸς εἰς ἔφηβον, <ἐκ δὲ ἐφήβου[3]> εἰς μείρακα καὶ ἐπὶ τῶν ἑξῆς ἡλικιῶν· λέγει δὲ περὶ τούτων Σόλων[4].

παῖς μὲν ἄνηβος ἐὼν ἔτι[5] νήπιος ἕρκος ὀδόντων
φύσας ἐκβάλλει πρῶτον <ἐν[6]> ἑπτὰ ἔτεσι.
τοὺς δ' ἑτέρους ὅτε δὴ τελέσει θεὸς ἑπτὰ ἐνιαυτούς,
ἥβης δ' ἐξεφάνη[7] σήματα γινομένης.
τῇ τριτάτῃ[8] δὲ γένειον ἀεξομένων[9] ἐπὶ γυίων
λαχνοῦται χροιῆς[10] ἄνθος ἀμειβομένης.
τῇ δὲ τετάρτῃ πᾶς τις ἐν ἑβδομάδεσσιν[11] ἄριστος
ἰσχύν, ᾗ τ'[12] ἄνδρες σήματ' ἔχουσι[13] ἀρετῆς.
πέμπτῃ δ' ὥριον ἄνδρα γάμου μεμνημένον εἶναι
καὶ παίδων ζητεῖν ἐξοπίσω γενεήν.
τῇ δ' ἕκτῃ περὶ πάντα καταρτύεται νόος ἀνδρός,
οὐδ' ἔρδειν ἔθ' ὁμῶς ἔργα ἀπάλαμνα[14] θέλει.
ἑπτὰ δὲ νοῦν καὶ γλῶτταν ἐν ἑβδομάσιν[15] μέγ' ἄριστος
ὀκτὼ[16] δ', ἀμφότερον[17] τέσσαρα[18] καὶ δέκ' ἔτη[19].
τῇ δ' ἐνάτῃ ἔτι μὲν δύναται, μαλακώτερα[20] δὲ αὐτοῦ
πρὸς[21] μεγάλην ἀρετὴν γλῶσσά τε[22] καὶ σοφίη.
τῇ δεκάτῃ[23] δὲ ὅστις τελέσας κατὰ μέτρον ἵκοιτο,
οὐκ ἂν ἄωρος ἔοι[24] μοῖραν ἔχων θανάτου.

Ἱπποκράτης[25]· ἑπτά εἰσ' ὧραι, ἃς ἡλικίας καλέομεν, παιδίον, παῖς, μειράκιον, νεανίσκος, ἀνήρ, πρεσβύτης, γέρων. παιδίον μὲν ἄχρι ἑπτὰ ἐτέων ὀδόντων ἐκβολῆς, παῖς ἄχρι γονῆς

1. ἐνιαυτῶν] γοῦν αἰτίας M. — 2. ἐκ] εἰς M. — 3. ἐκ δὲ ἐφήβου] om. M. — 4. Σόλων] fr. 27; σώλων M. — 5. ἔτι] ἔστι M. — 6. πρῶτον ἐν] πρῳ M. — 7. ἐξεφάνη] ἐφάνη M. — 8. τρι ατη M. — 9. γόνϊον αἰξομένων M.— 10. λάχνου τ' ἴχνη εἰς M.— 11. ἑβδομαδέσιν M.— 12. ἥ τ' M.— 13. σήματ' ἔχουσι] μετέχουσιν M. — 14. ἀπάλαιμνα M. — 15. ἑβδομάσι M. — 16. ὀκτώ] εἰς ὀκτώ M.— 17. ἀμφο M. — 18. τέσσαρες M. — 19. δέκ' ἔτη] δή M. — 20. μαλακω M. — 21. πρός] ἔστι πρός M. — 22. τε] τό M. — 23. Fort. τὴν δεκάτην. — 24. ἔοι] ἔη M. — 25. Ἱπποκράτης] περὶ ἑβδομάδων 5; cf. Philo de opif. mundi 104-105.

ἐκφύσεως ἐς τὰ δὶς ἑπτά, μειράκιον ἄχρι γενείου[1] λαχνώσεως ἐς τὰ τρὶς ζ', νεανίσκος ἐς τὰ τῆς αὐξήσεως ὅλου τοῦ σώματος ἐς τὰ τετράκις ζ', ἀνὴρ δὲ ἄχρις ἑνὸς δεόντων πεντήκοντα ἐς τὰ ἑπτάκις ζ', πρεσβύτης δὲ ἄχρις ἐτῶν νϛ' ἐς τὰ ἑπτάκις η', τὸ[2] δ' ἐντεῦθεν γέρων.

Περὶ ὀγδοάδος.

ὀγδοὰς πρῶτος κύβος. ἀσφάλεια καλεῖται καὶ ἕδρασμα. σπέρμα αὐτῆς ὁ πρῶτος ἄρτιος. συντίθεται μονάδι, τριάδι, τετράδι. ἀπὸ μονάδος συντεθεῖσα ποιεῖ τὸν λϛ', <ἐν ᾧ φασι χρόνῳ[3]> τὰ ἑπτάμηνα διατυποῦσθαι[4]. ἡ περιέχουσα τὰ πάντα σφαῖρα ὀγδόη, ὅθεν ἡ παροιμία πάντα ὀκτώ. φησὶ δὲ Ἐρατοσθένης[5] <η'[6]> τὰς πάσας τοῦ κόσμου σφαίρας περὶ γῆν κυκλεῖσθαι· λέγει δὲ οὕτως· ὀκτὼ δὴ τάδε[7] πάντα, σὺν ὀκτὼ[8] δὴ[9] σφαίρῃσι[10] κυλίνδετο[11] κύκλῳ ἰόντα[12] ἐννέα τὴν[13] περὶ γαίην.

Περὶ ἐννάδος.

ἐννὰς πρῶτος τετράγωνος ἀπὸ περισσοῦ πρώτου, ὡς ὁ δ' ἀπὸ τοῦ πρώτου ἀρτίου. γεννᾷ τὸν με'[14] ἀπὸ μονάδος συντεθεῖσα[15], ἐν ᾧ χρόνῳ φασὶ τὰ ἐννεάμηνα ἄρχεσθαι διατυποῦσθαι. αἱ η' σφαῖραι περὶ ἐννάτην <τὴν[16]> γῆν στρέφονται. καλεῖται δὲ καὶ αὐτὴ τελεσφόρος· τελεῖ γὰρ τὰ ἐννεάμηνα. ἔτι τέλειος[17], ὅτι ἐκ τελείου τοῦ γ' τρὶς[18] γίνεται. καὶ Ὅμηρος[19]· οἱ δ' ἐννέα πάντες ἀνέστησαν[20]. λέγεται καὶ τοὺς <τῶν> συμφωνιῶν[21] λόγους

1. γενείου] Theol., p. 42, 23; γενέου M. — 2. τό] Theol., 42, p. 27; τῇ M. — 3. ἐν — χρόνῳ] Theol., p. 56, 3; *in quo sane tempore... aiunt* V, om. M. — 4. ἑπτάμηνα διατυποῦσθαι] V, Theol., p. 56. 3; ἑπτὰ μονάδῖα τυποῦσθαι M. — 5. Ἐρατοσθένης] fr. 17 Hiller; cf. Theon. Smyrn., p. 105, 14 sq.— 6. η'] om. M, cf. Theon. Smyrn., p. 105, 13. — 7. τάδε] Theon, τὰ δή M. — 8. σὺν ὀκτώ] cf. Theol., p. 56, 5. — 9. δή] Theol., δ'ἡ M, δ'ἐν Theon. — 10. σφαίρῃσι] Theol. Theon; σφαίρωσις M. — 11. κυλίνδετο] Theon, κυλίνδεται ὁ M, Theol. — 12. κύκλῳ ἰόντα] Theon., κυκλοον$^{\tau}$ M, κυκλόων Theol. — 13. ἐννέα τήν] ἐνάτην Theol., cf. lin. 19; ἐννέα τῶν cod. Theonis.— 14. γεννᾷ τὸν με'] γεννᾶται μέν M.— 15. συντεθείς M. — 16. τήν] om. M, Theol., p. 58, 24. — 17. τελειοῖ Theol. — 18. γ' τρίς] τρίτου τρι$^{\alpha}$' M, γ' Theol., p. 58, 22. — 19. Ὅμηρος] Il. VII, 161.— 20. (ἀνέσταν). — 21. τῶν συμφωνιῶν] Theol., p. 58, 25; συμφωῦ M.

ἔχειν ὁ θ′, δ′ γ′ β′, ἐπίτριτον τὸν δ′ πρὸς τὸν γ′, ἡμιόλιον τὸν γ′ πρὸς τὸν β′, διπλάσιον δ′[1] πρὸς β′. πρῶτός ἐστιν ἐπόγδοος.

Περὶ δεκάδος.

δεκὰς δυνάμει γεννᾶται ἐξ ἀρτίου καὶ περισσοῦ[2]· πεντάκις γὰρ δύο ι′. κύκλος ἐστὶ παντὸς ἀριθμοῦ καὶ πέρας· περὶ αὐτὸν[3] γὰρ εἰλούμενοι <καὶ[4]> ἀνακάμπτοντες ὥσπερ καμπτῆρα δολιχεύουσιν. ἔτι ὅρος ἐστὶ τῆς ἀπειρίας τῶν ἀριθμῶν· ἀπὸ μονάδος <γὰρ[5]> μέχρι αὐτοῦ ἀριθμήσαντες καὶ στάντες ἕνδεκα καὶ δώδεκα λοιπὸν λέγομεν. ἔτι[6] εἴκοσι ὁ διπλούμενος ἐκ τοῦ δέκα συνθέσει σύγκειται[7] δίς, ἐξ ὧν ἐκεῖνος· ὁ μὲν γὰρ δέκα σύγκειται ἐξ ἑνός, β′[8], γ′, δ′, ὁ δὲ κ′ ἐκ δὶς τοῦ α′[9] καὶ δὶς τῶν β′, δὶς τῶν γ′, δὶς τῶν δ′, καὶ ἀνάλογον αἱ ἐφεξῆς δεκάδες. καλεῖται <δὲ[10]> ἡ δεκὰς κράτος καὶ παντέλεια, ἐπεὶ πάντα περαίνει τὸν ἀριθμὸν περιέχουσα πᾶσαν φύσιν ἐντὸς ἑαυτῆς, ἀρτίου τε καὶ περισσοῦ, κινουμένου τε καὶ ἀκινήτου, ἀγαθοῦ καὶ[11] κακοῦ. καλεῖται δὲ καὶ δεχὰς παρὰ τὸ πάντα δέχεσθαι. χωρίων τε[12] ἴση περίμετρος ἑβδομάδων εὑρίσκεται τοῦ ιϛ′ τετραγώνου καὶ τοῦ ιη′ προμήκους· πλευραὶ δὲ τούτων δ′ καὶ ϛ′· τετράκις γὰρ δ′ ιϛ′ καὶ (ἑ)ξάκις[13] γ′ ιη′, τὰ δὲ δ′ καὶ ϛ′ ποιεῖ τὸν ι′. ἔτι γέγονεν ἐκ τῶν πρώτων ἀριθμῶν τῆς τετρακτύος συντεθέντων[14], ἑνός, δύο, τρι(ῶν[15]), τεσσάρων. ἔτι ἡ δεκὰς ἀριθμὸν γεννᾷ τὸν ε′ καὶ ν′ θαυμαστὰ περιέχοντα κάλλ(η)[15]· πρῶτον μὲν συνέστηκεν ἔκ τοῦ διπλασίου καὶ τοῦ τριπλασίου τῶν κατὰ τὸ ἑξῆς συντιθεμένων, <διπλασίων μὲν[16]> α′ β′ δ′ η′· (ταῦτα[17]) δ′ ἐστὶ ιε′· τριπλασίων δὲ[18] α′ γ′ θ′ κζ′, ἅπερ ἐστὶ μ′· ταῦτα συντιθέ-

1. δ′] τὸν δ′ Theol., p. 58, 27.— 2. περισσοῦ] Theol., p. 63, 24; περισσοῦ M.— 3. αὐτόν] Theol., αὐτούς M. — 4. καί] Theol., *ac* V, om. M. — 5. γάρ] *enim* V, om. M. — 6. ἔτι] ὅτι M. — 7. σύγκειται] e corr. M. — 8. β′] euan. M. — 9. α′] πρώτου M. — 10. δέ] Theol., *autem* V, om. M. — 11. καί] τε καί Theol. — 12. χωρίων τε] *arearum ipsarum* V, χωρίον τε M; quae sequuntur, obscura. — 13. ἑξάκις] — ἑ sustulit lac. chartae M. — 14. συντεθέντων] *compositis* V συντεθέντος M, συνθέτων Theol. — 15. τριῶν] — ῶν sustulit lac. chartae M, ut infra 15 — η, 17 ταῦτα, p. 40, l. 1 -έ-, l. 3 — ός. — 16. διπλασίων μέν] Theol., *nam dupli primi sunt* V, om. M. — 17. ταῦτα] Theol., p. 64, 3; *qui* V. — 18. δέ] Theol., δὲ ὁ M.

μενα <ποιεῖ τὸν [1]> νε΄. ὧν καὶ Πλάτων ἐν Τιμαίῳ [2] μ(ἐ)μνηται τῆς ψυχογονίας ἀρχόμενος οὕτως· μίαν ἀπὸ παντὸς μοῖραν καὶ τὸ ἑξῆς. δεύτερον <ὁ [3]> μὲν νε΄ ἀριθμ(ὸς) δεκάδος ἐστὶ σύνθεσις, ὁ δὲ τπε΄ τῆς [4] δυνάμει δεκάδος· ἐὰν γὰρ ἀπὸ μονάδος ἄχρι δεκάδος πολυπλασιάσῃς, συνθήσεις [5] τὸν προειρημένον [6] ἀριθμὸν <τὸν [7]> τπε΄· τὰ δὲ τπε΄ τοῦ νε΄ τὸ ἑπταπλάσιον. τρίτον δὲ ὁ νε΄ τρίγωνόν ἐστι. τέταρτον, ἐὰν ψηφίσῃς τὸ ἕν [8] ἐν γράμμασιν, εὑρήσεις τὸν [9] κατὰ σύνθεσιν τὸν [10] νε΄. πέμπτον ἡ γονιμωτάτη ἑξὰς ἐφ' ἑαυτὴν πολυπλασιασθεῖσα δυνάμει ἐπιγεννᾷ τὸν λϛ΄, ἔστι δὲ ζ΄ τούτου μέρη γεννώμενα οὕτως· δὶς ιη΄, τρὶς ιβ΄, τετράκις θ΄, ἑξάκις ϛ΄, θ΄ [11] δ΄, ιβ΄ γ΄, ιη΄ β΄ [12]· γίνονται μὲν ζ΄, ἀριθμὸς δὲ ὁ νε΄. ἕκτον τρίγωνοι [13] πέντε κατὰ τὸ ἑξῆς γεννῶσι τὸν νε΄ [14], οἷον γ΄ [15] ϛ΄ ι΄ ιε΄ <κα΄ [16]>. πάλιν τετράγωνοι ε' οἱ κατὰ τὸ ἑξῆς α΄ δ΄ θ΄ ις΄ κε΄ [17] γίνονται [18] νε΄· ἐκ δὲ τριγώνου καὶ τετραγώνου ἡ τοῦ ὅλου γένεσις κατὰ Πλάτωνα [19]· ἐκ μὲν γὰρ ἰσοπλεύρων τριγώνων τρία σχήματα [20] συνίσταται, πυραμίς [21], ὀκτάεδρον, εἰκοσάεδρον, τὸ μὲν πυρὸς σχῆμα, τὸ δὲ ἀέρος, τὸ δὲ ὕδατος, ἐκ <δὲ [22]> τετραγώνων ὁ κύβος, τοῦτο δὲ τὸ σχῆμα γῆς ἐστιν.

Les Theologumena ont dépouillé notre traité d'une manière assez inégale. Souvent ils ont pris presque tout à peu près littéralement et avec le titre Ἀνατολίου (Theolog. p. 14, 22-35 ; p. 63, 23-64, 27). Seulement la fin de l'ex-

1. ποιεῖ τόν] Theol., *efficiunt* V, om. M. — 2. Τιμαίῳ] 35 b. — 3. δεύτερον ὁ] σις Theol., δευτεροῦ M. — 4. τῆς] Theol., τῇ M. — 5. συνθήσεις] Theol., ὃ συνθ M. — 6. προειρημένον] Theol., πρῶτον εἰρημένον M. — 7. τόν] Theol., om. M. — 8. τὸ ἕν] Theol., τὸν νε΄ M. — 9. τόν] Theol., τήν M. — 10. τόν] Theol., δέκα τόν M. — 11. θ΄] h. e. ἐννάκις; similiter ιβ΄ et ιη΄. — 12. ιη΄ β΄] Theol., νβ΄ M.

13. τρίγωνοι] τρ:ΥΥ M, τρίγωνα Theol. — 14. νε΄] Theol., νγ΄ M. — 15. γ΄] Theol., τρίς M. — 16. κα΄] κα΄ γίνονται νε΄ Theol., om. M. — 17. κε΄] V, Theol.; βε΄ M. — 18. γίνονται] Theol., *gignunt* V, γίνεται M. — 19. Πλάτωνα] Tim. 64 e sqq. — 20. τρία σχήματα] Theol., τριῶν σημεῖον M. *tria... elementa* V; fort. τρία στοιχεῖα. — 21. πυραμίς] Theol., πυράμειον M. — 22. δέ] Theol., V; om. M.

trait n'est pas toujours signalée; du chap. 2 Ἀνατολίου περὶ δυάδος n'appartient réellement à Anatolius que p. 7, 30-8, 5, du ch. 6 περὶ ἑξάδος Ἀνατολίου seulement p. 33, 1-22, du ch. 8 Ἀνατολίου rien que p. 55, 34-56, 7[1]. L'extrait sur le nombre 7 (p. 41, 29-42, 27) est assez complet excepté le passage de Solon qui a été omis. Deux fois les extraits d'Anatolius, du reste assez fidèles, n'ont pas de titre spécial, mais sont introduits par ὅτι Ἀνατόλιος... φησι (p. 6, 20-7, 16) ou ὥς φησιν ὁ Ἀνατόλιος (p. 23, 15-24, 10). D'autre part le nom d'Anatolius a été quelquefois omis, bien que son traité ait fourni les matériaux et même les mots; c'est ainsi que nous pouvons lui restituer maintenant Theolog., p. 24, 13-34 et p. 58, 21-27.

Copenhague, le 2 mai 1900.

J. L. Heiberg.

1. Ici même forme du passage d'Eratosthène que p. 38, 13-14; plus complet Théon, p. 105-106.

TRADUCTION

ANATOLIUS

SUR LA DÉCADE ET LES NOMBRES QU'ELLE COMPREND

La nature de la décade et des nombres qu'elle comprend, présente mille beautés évidentes pour ceux dont l'intellect perspicace est capable d'une telle contemplation. Nous en dirons autant qu'il sera possible sur chacun de ces nombres; pour le moment et comme préambule, il suffit de remarquer que les Pythagoriens ont ramené tous les nombres à dix et qu'au-dessus de dix il n'y a plus de nombre nouveau, puisque, quelle que soit l'augmentation, dès qu'une dizaine est complétée, nous revenons à l'unité; d'autre part, ils honoraient singulièrement le quaternaire, parce que c'est lui qui constitue la décade [$1+2+3+4=10$] [1].

Sur l'unité.

L'unité est antérieure à tout nombre; tous naissent d'elle, elle-même ne naît d'aucun. Aussi est-elle appelée *Semence*, étant la matière des nombres, — car sans elle il n'y a plus de nombre, — indivisible, intransitive, ne sortant point de sa propre nature, même dans les multiplications [2]; et même,

1. J'indique entre crochets [ ] les quelques additions que je fais au texte pour en faciliter l'intelligence.
2. Cf. *Diophante*, I, df. 6.

sinon en acte, au moins en puissance, à la fois impaire, paire, pairement impaire, cube, carré, et tout le reste. Elle désigne le point.

Les Pythagoriens l'ont appelée *intellect* et l'ont assimilée à l'Un, au Dieu intelligible, inengendré, Beau et Bien en soi ; d'autre part, s'ils avaient surtout en vue la *Phronésis*[1] de l'Un, ils la comparaient en toutes choses à cette vertu, — car ce qui est droit et ne peut être contredit est un ; — de même ils y voyaient l'essence, la cause, le vrai, le simple, l'exemplaire, l'ordre, la symphonie ; dans la série du plus grand et du plus petit, l'égal ; dans celle de la distance, le milieu ; dans celle de la quotité, le mesuré ; dans celle de l'antérieur et du postérieur en temps, l'instant présent. Ils ont encore imaginé de l'appeler Un récepteur (?), Nef, Char, Ami, Vie, Félicité. Ils ont dit aussi qu'au milieu des quatre éléments se trouve un cube unitaire enflammé, dont la situation centrale a été sciemment indiquée par Homère (*Iliade*, VIII, 16) :

« Autant au-dessous de l'Hadès que le ciel est au-dessus de la terre. »

A cet égard la doctrine pythagoricienne paraît avoir inspiré *Empédocle*, *Parménide*, et même, peut-on dire, la plupart des sages d'autrefois, alors qu'ils disaient que la nature unitaire occupe la place centrale, comme le foyer (l'*Hestia*), et que par suite de l'équilibre, elle garde son siège. Et de fait, Euripide, comme disciple d'Anaxagore, parle ainsi de la Terre :

« Mais les sages parmi les mortels pensent que tu es l'*Hestia*. »

Les Pythagoriens disent encore que leur maître, considé-

1. La première des Vertus dites cardinales, celle qu'on appelle d'ordinaire *Prudence*.

rant les nombres qui forment un triangle rectangle, a reconnu comment on peut les composer au moyen de l'unité.

$$\left[\left(\frac{a^2-1}{2}\right)^2+(a)^2=\left(\frac{a^2+1}{2}\right)^2\right]$$

Sur le binaire.

C'est à *deux* que commencent les nombres; le premier accroissement à partir de l'unité, le premier changement donne le binaire ou le doublement. C'est le premier terme de la série des nombres pairs; par addition, il équivaut à son propre carré; car en ajoutant le binaire à lui-même, ou en le multipliant par lui-même, on obtient le même résultat, tandis que, pour les autres nombres, la multiplication donne plus que l'addition. Le binaire désigne la ligne, qui vient après le point; il est en analogie avec la matière et tout ce qui est sensible. On l'a assimilé, dans la série des Vertus, à la Force, — car il a déjà fait un pas, — aussi l'a-t-on appelé encore Audace et Ardeur. D'autre part, on lui a donné le nom d'Opinion, parce que l'opinion comprend le vrai et le faux; et encore les suivants : Mouvement, Génération, Transformation, Division, Longueur, Augmentation, Communauté, Relatif, Rapport de proportion [1].

1. Suit dans le texte, une phrase qui se traduit ainsi : « En effet, le rapport en proportion est, en trois termes, le mode d'être de trois nombres. » On ne peut voir là qu'une glose maladroite qui aura passé de la marge dans le texte, en se substituant peut-être à une phrase d'Anatolius. Cette glose ne serait valable que pour le chapitre *sur le ternaire*, et d'autre part, si une proportion est au moins entre trois termes, un rapport n'est jamais qu'entre deux. Si Anatolius a écrit quelque chose en cet endroit, ce serait plutôt ce qu'on trouve dans les *Theologumena* : « Car le mode de relation de deux nombres fournit toutes les relations. »

Sur le ternaire.

Le ternaire provient de l'addition de l'unité au binaire; c'est le premier nombre impair. Quelques-uns l'appellent *parfait*, parce qu'il est le premier qui signifie le tout, commencement, milieu et fin. Nous l'employons pour mettre en relief ce qui est extraordinaire, comme quand nous disons *trois fois heureux*; les prières et les libations se répètent trois fois. Le ternaire désigne, en premier lieu, commencement, milieu et fin, puis la surface, qui vient après le point et la ligne; c'est l'image du plan et la première *hypostase* dans les triangles, [$3 = 1 + 2$ est le premier nombre triangle effectif, 1 n'étant triangle qu'idéalement] dont il y a d'ailleurs trois genres, équilatéral, isoscèle, scalène. Il y a de même trois sortes d'angles rectilignes : le droit, l'aigu, l'obtus; trois parties du temps : le présent, le passé, l'avenir.

Nous assimilons le ternaire, parmi les vertus, à la Tempérance, car elle est la juste mesure entre l'excès et le défaut [1]. Le ternaire résulte du binaire plus l'unité, ou inversement. En l'ajoutant à la somme de l'unité et du binaire, on a 6, qui est proprement le premier nombre parfait.

Sur le quaternaire.

Le quaternaire est appelé Justice, parce que le carré qui en provient a une aire égale à son périmètre, tandis que, pour les nombres qui précèdent, le périmètre du carré est supérieur à l'aire, et que pour ceux qui suivent, le péri-

1. Suivent dans le texte des mots suspects : « la témérité et la lâcheté. » Entre cet excès et ce défaut, le juste milieu est la Force, non la Tempérance.

mètre est inférieur à l'aire. Il est d'ailleurs le premier carré, tant pour tous les nombres que pour les pairs en particulier. C'est la première *tétractys*, puisque la somme des termes consécutifs de 1 à 4 fait 10, qui est dit nombre parfait. C'est le premier nombre qui désigne la nature du solide ; car on a d'abord le point, puis la ligne, puis la surface, puis le solide, c'est-à-dire le corps. On le voit dans le jeu qui consiste à construire des pyramides avec des noix.

Il y a quatre éléments, quatre saisons qui divisent l'année en quatre parties égales. D'autre part, 4 est le premier nombre pairement pair, le premier qui soit à un autre dans le rapport d'un tiers en sus et fournisse la première consonance, celle de quarte. Il présente [comme carré] une égalité complète, entre la valeur de l'aire, le nombre des angles, celui des côtés. Il y a quatre climats [directions], le levant, le couchant, le septentrion, le midi; quatre points [astrologiques], celui du levant, celui du couchant, celui du méridien, celui du milieu du ciel [1]; quatre vents principaux. De plus, l'univers comprend l'intelligible et le sensible : l'intelligible est objet, d'un côté, de la science, de l'autre, de la dialectique, tandis que le sensible est objet soit de la croyance, soit de la conjecture, ce qui fait 4.

D'autres disent que l'univers est ordonné selon quatre principes, l'essence, la figure, l'espèce, la raison. Ce n'est pas au reste avec le corps seul, que, parmi les nombres, le quaternaire a du rapport; il en a également avec l'âme; car, ainsi qu'on le dit, le rôle de l'âme dans l'être vivant est semblable à celui de l'harmonie dans le monde; or la parfaite harmonie consiste en trois consonances, la quarte dans le rapport d'un tiers en sus, la quinte dans le rapport de moitié en sus, l'octave dans le rapport double; dès lors, les quatre premiers nombres, 1, 2, 3, 4, comprennent l'idée de l'âme sous le rapport harmonique; car 4 est double

1. L'*imum cœli* des astrologues.

de 2, et 2 est double de 1, ce qui correspond à la consonance d'octave; 3 est égal à 2 plus sa moitié, ce qui fait la consonance de quinte; 4 est égal à 3 plus son tiers, ce qui fait la consonance de quarte. Si donc dans le nombre 4 est représenté le tout que forment l'âme et le corps, il est également vrai qu'il achève l'accomplissement de toutes les consonances.

Sur le quinaire.

Le nombre 5 est le premier à renfermer les deux espèces, à savoir le premier pair et le premier impair; car si l'unité est impaire, elle n'est pas nombre. Ainsi 5 provient en longueur, c'est-à-dire par addition, des premiers pair et impair, mâle et femelle; aussi lui donne-t-on cette dernière dénomination. En l'ajoutant à lui-même, on obtient 10, tandis que pour les autres nombres, $1+9=10$, $2+8=10$, $3+7=10$, $4+6=10$, les termes sont inégaux et ont 5 pour moyen [1]. Si on élève 5 au carré, il reste conservé à la fin du nombre formé, $5 \times 5 = 25$. Si on passe au cube, le carré est conservé en entier et le nombre finit toujours par 5; en effet $5 \times 25 = 125$.

Il y a cinq figures solides ayant tous leurs côtés égaux et tous leurs angles égaux : le tétraèdre ou pyramide, l'octaèdre, l'icosaèdre, le cube, le dodécaèdre; ce sont, d'après *Platon*, les formes respectives du feu, de l'air, de l'eau, de la terre et de l'univers. En dehors du soleil et de la lune, il y a cinq planètes; les cercles parallèles bien connus sur la sphère sont aussi au nombre de cinq, l'équateur, les deux tropiques, le cercle arctique et l'antarctique. Il y a cinq zones, deux glaciales, deux tempérées, une torride. Il y a cinq sens.

1. Je restitue, en le développant sans doute un peu trop, le sens probable d'un passage corrompu.

Le carré de 5 est le premier qui soit égal à la somme de deux carrés, celui de 3 et celui de 4. Un tétrachorde est regardé comme dérivé du premier nombre pair et du premier impair [1], d'après quoi la consonance est géométriquement assimilée à 5. Comme ce nombre provient d'ailleurs de l'addition de 2 et de 3, on l'a appelé mariage. Enfin de quelque façon qu'on forme 10 par addition, on trouve 5 comme moyen arithmétique des deux termes; 9 et 1, 8 et 2, 7 et 3, 6 et 4; fais la somme de chaque couple, tu auras 10 et tu trouveras 5 comme moyen arithmétique, ce que montre bien la figure.

1	4	7
2	5	8
3	6	9

Sur le sénaire.

Le nombre 6 est le premier parfait; car il est égal à la somme de ses parties aliquotes; $1 + 2 + 3 = 6$, et *une* fois 6 fait 6; *deux* fois trois font 6; *trois* fois 2 font 6. Il est ainsi le premier qui soit composé d'une moitié, d'un tiers et d'un sixième. Si on l'élève au carré, il se retrouve en finale : $6 \times 6 = 36$; de même si on passe au cube, mais alors le carré ne se retrouve plus : $6 \times 36 = 216$. Ce dernier nombre finit bien par 6, mais non par 36. Le sénaire provient par puissance ou multiplication du premier pair et du premier impair, des premiers mâle et femelle; aussi a-t-il été appelé Mâle-femelle, Mariage, Pairement impair. Le nom de Mariage lui vient proprement de ce qu'il est égal, ainsi

1. En tant que les longueurs des cordes du tétrachorde diatonique des *canoniciens* sont exclusivement composées des facteurs 2 et 3? Ce curieux passage est malheureusement corrompu d'une façon qui paraît irrémédiable. Si les Pythagoriciens ont désigné une consonance par 5 et si cette consonance est la quarte, 4/3, ce serait à cause de la relation géométrique $4^2 + 3^2 = 5^2$. Mais si l'on part des nombres 3 et 2, dont la somme est 5, il s'agit de la consonance de quinte; de même plus loin, $7 = 4 + 3$ est assimilé à la quarte.

qu'on l'a vu, à la somme de ses parties, et de ce que l'œuvre du mariage est de produire des enfants semblables aux parents. C'est sur le sénaire que se forme d'abord une médiété harmonique, — en prenant après 6, 8 dans le rapport d'un tiers en sus, et 12 dans le rapport double, car 8, comparé aux extrêmes, surpasse l'un et est surpassé par l'autre d'une même fraction de l'extrême ;

$$\left[8 - 6 = \frac{6}{3} \text{ et } 12 - 8 = \frac{12}{3}\right]$$

— et que peut se former en même temps une médiété arithmétique, — en prenant après 6, 9 dans le rapport de moitié en sus, et 12 dans le rapport double; car 9 comparé aux extrêmes, surpasse l'un et est surpassé par l'autre du même nombre, 3 [1]. De plus les parties aliquotes de 6, à savoir 1, 2, 3, forment la première proportion arithmétique dont il est la somme. Il est le terme moyen d'une proportion géométrique, si l'on prend comme extrêmes, d'une part sa moitié 3, de l'autre, son double 12. Les dimensions [2] des corps sont au nombre de 6. Enfin on obtient 10 en ajoutant à 6 le premier carré 4.

Sur le septenaire.

Le nombre 7 est le seul qui à la fois n'en engendre aucun autre de la décade et n'est engendré par aucun, sauf l'unité ; c'est pourquoi les Pythagoriens l'appellent Vierge sans mère [3], et en effet des autres nombres de la décade, 4 est

1. On forme ainsi, en résumé, le groupe pythagorien : 6, 8, 9, 12, classique chez les musicographes anciens.

2. En les prenant chacune dans les deux sens.

3. Athéné (Minerve), dit Théon de Smyrne; Anatolius semble avoir, par scrupule chrétien, évité d'écrire le nom de la déesse, en lui substituant une périphrase d'ailleurs caractéristique pour tout païen.

engendré par 2 et, avec 2, engendre 8; 6 n'engendre pas, mais est engendré par 3; enfin 3 et 5 sont générateurs, 3 de 6 et de 9, 5 de 10. L'addition des sept termes consécutifs de 1 à 7 donne le nombre parfait 28, égal à la somme de ses parties aliquotes. Il y a 28 jours de la lune formant des semaines complètes. La suite de sept termes en rapport double à partir de l'unité aboutit à 64 qui est le premier nombre à la fois carré et cube : 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64. La suite de sept termes en rapport triple aboutit de même à un nombre à la fois carré et cube, 729, carré de 27, et cube de 9. — 1, 3, 9, 27, 81, 243, 729. Si on continue ces progressions, le septième terme aura toujours la même propriété; ainsi, dans la progression double, le septième terme à partir de 64 [*inclus*] sera le cube de 16. Composé des trois dimensions et des quatre limites, le septenaire désigne le corps et l'organique; les limites sont le point, la ligne, la surface, l'épaisseur; les dimensions : longueur, largeur, hauteur. On considère 7 comme le nombre de la première consonance, celle de quarte, 4/3, et aussi de la première proportion géométrique, 1, 2, 4. On le nomme encore *Télesphoros* [accomplissement]; car les enfants, nés à 7 mois, sont viables. Dans les maladies, la semaine est critique. Dans le triangle rectangle prototype, 7 est la somme des deux côtés de l'angle droit, 4 et 3. Il y a sept planètes et sept phases de la lune, deux croissants, deux quartiers, deux convexes, et la pleine lune. L'Ourse a sept étoiles.

Héraclite[1] : Le septenaire contribue au compte des saisons et des temps de la lune; il se distribue dans les Ourses, ces inoubliables constellations.

La Pléiade a sept étoiles. Les équinoxes sont au septième mois l'un de l'autre, de même les solstices. Si l'on met à part, dans l'âme, la partie souveraine, il y en a sept autres, correspondant aux cinq sens, à la voix et à la géné-

1. Voir l'*Observation* à la suite de la *Traduction*.

ration. Dans le corps, il y a sept parties intégrantes : la tête, le cou, le tronc, les deux jambes, et les deux bras ; — sept viscères : l'estomac, le cœur, le poumon, le foie, la rate, les deux reins.

Hérophile dit que l'intestin de l'homme mesure 21 coudées, ce qui fait trois septenaires.

La tête a sept ouvertures : les deux yeux, les deux oreilles, les deux narines et la bouche. Nous voyons sept choses : le corps, la distance, la figure, la grandeur, la couleur, le mouvement et le repos. La voix a sept formes : aiguë, grave, circonflexe, aspirée rude, aspirée douce, longue, brève. Il y a sept mouvements : en haut, en bas, en avant, en arrière, à droite, à gauche, en cercle. Il y a sept voyelles : α, ε, η, ι, ο, υ, ω. Il y a sept cordes à la lyre. Terpandre a dit de la lyre :

« Mais nous, dédaigneux du chant sur quatre sons, nous ferons retentir des hymnes nouveaux sur la phorminx à sept tons. »

Platon, dans le *Timée*, compose l'âme de sept nombres. Dans les détroits, le courant change d'ordinaire sept fois par jour.

Tout aime le nombre sept. De la naissance à la vieillesse il y a sept âges : enfant, éphèbe, adolescent, jeune homme, homme fait, homme mûr, vieillard ; et de sept ans en sept ans, nous passons de l'enfance à l'éphébie, puis à l'adolescence et aux âges suivants.

Voici à ce sujet les vers de Solon :

« De l'enfant impubère, encore sans raison, le cercle des
« dents pousse et tombe une première fois en sept ans.
« Lorsque le soleil a accompli les sept années suivantes,
« apparaissent les signes de la puberté. Au troisième septe-
« naire, quand le corps a grandi, le menton se couvre d'un
« duvet, fleur de la peau renouvelée. Au quatrième, cha-
« cun atteint le plus haut degré de la force, par laquelle
« les hommes obtiennent les témoignages de la valeur. Au

« cinquième, il est temps pour l'homme de songer au « mariage et de chercher à laisser des enfants après lui. « Au sixième, l'esprit de l'homme atteint en tout sa matu- « rité, et il ne veut plus faire d'actes maladroits. Au sep- « tième et au huitième, pendant quatorze ans, avec la « puissance de l'esprit, éclate aussi en plus le talent de la « parole. Au neuvième, la capacité subsiste, mais la langue « et la sagesse ne suffisent plus pour les grandes œuvres. « Quant au dixième, celui qui en atteint le terme, n'aura « pas succombé à une mort survenue avant l'heure. »

Hippocrate : Il y a sept saisons, que nous appelons âges : petit enfant, enfant, adolescent, jeune homme, homme fait, homme mûr, vieillard. Petit enfant jusqu'à la chute des premières dents à sept ans; enfant jusqu'à la production de la semence, à deux fois sept; adolescent jusqu'à l'apparition de la barbe à trois fois sept; jeune homme jusqu'au complet développement du corps, à quatre fois sept; homme fait jusqu'à quarante-neuf ans, sept fois sept; homme mûr jusqu'à cinquante-six ans, huit fois sept; et au delà, vieillard.

Sur l'octonaire.

Huit est le premier cube; on l'appelle Solidité et Fondement. Sa racine est le premier pair. Il est la somme de $1 + 3 + 4$. La somme des huit premiers nombres en partant de l'unité fait 36, nombre de jours pendant lesquels prennent forme, dit-on, les embryons des enfants qui naissent à sept mois. La sphère qui renferme l'univers est la huitième, d'où le proverbe : Huit est tout. Eratosthène dit que les huit sphères du monde tournent autour de la terre; voici comment il s'exprime :

« Tous ces huit sont entre eux harmoniquement adaptés[1]

1. Je complète le premier vers d'après Théon de Smyrne.

et les huit sphères de l'univers tournent circulairement autour de la neuvième, la terre. »

Sur le novénaire.

Neuf est le premier carré du premier impair, comme 4 l'est du premier pair. Les neuf premiers nombres à partir de l'unité donnent comme somme 45 ; c'est le nombre de jours nécessaire, dit-on, pour que prennent forme les embryons des enfants qui naissent à neuf mois. La terre est la neuvième sphère autour de laquelle tournent les huit autres. Le novénaire est aussi appelé *Télesphoros*, comme amenant à viabilité les enfants qui naissent à neuf mois ; — Parfait, en tant que provenant du parfait 3, répété trois fois.

Homère [*Iliade*, VII, 161] : « Ils se levèrent neuf en tout. »

On dit encore que $9 = 4 + 3 + 2$, renferme les rapports de consonance ; celui de tiers en sus, 4 à 3 ; de moitié en sus, 3 à 2 ; de double, 4 à 2. Enfin 9 est le premier nombre qui, par rapport à un autre, soit d'un huitième en sus.

Sur la décade.

Dix est engendré, par multiplication, d'un pair et d'un impair ; car $5 \times 2 = 10$. C'est le cercle et la limite de tout nombre, car c'est à lui que nous tournons et revenons en arrière, comme à la borne les coureurs qui doublent le stade. Il est en effet la limite pour l'indétermination des nombres ; car nous comptons depuis l'unité jusqu'à dix, puis nous disons : dix et un, dix et deux, etc. Quant à vingt, double de dix, il est formé par addition en répétant

deux fois les termes dont dix est formé; car si $10 = 1 + 2 + 3 + 4$, 20 est la somme de deux fois 1, deux fois 2, deux fois 3, deux fois 4; et de même pour les dizaines suivantes. La décade est surnommée Force et Toute-Parfaite, parce qu'elle limite tout nombre et qu'elle renferme à son intérieur toute nature, pair-impair, muable-immuable, bon-mauvais. On l'appelle aussi *Dékhas*, parce qu'elle reçoit tout[1]. $10 = 4 + 6$; mais 10 est aussi la somme des nombres du premier quaternaire, $1 + 2 + 3 + 4$. Enfin 10 engendre le nombre 55 qui joint des propriétés remarquables. 1° Il est formé par la somme de quatre nombres en progression par rapport double — $1+2+4+8$, ce qui fait 15, — et de quatre en progression par rapport triple, $1 + 3 + 9 + 27 = 40$. — La somme [$15 + 40$] donne en effet 55. Ces nombres sont ceux dont parle Platon dans le *Timée* au début de la *psychogonie* : « Du tout une partie etc. » — 2° Le nombre 55 est la somme de la décade, comme 385 est la somme de la décade par puissance ; si en effet on multiplie par eux-mêmes les nombres de 1 à 10, et que l'on fasse la somme, on aura le nombre précité 385, qui est d'ailleurs égal à sept fois 55. — 3° 55 est nombre triangle[2]. — 4° Si tu fais le compte [suivant la numération grecque] de la valeur des lettres pour ἕν (un), tu trouveras par addition 55. — 5° Le fécond senaire, multiplié par lui-même, donne comme puissance 36, qui a sept parties aliquotes, engendrées comme suit : 2×18, 3×12, 4×9, 6×6, 9×4, 12×3, 18×2 ; la somme de ces sept parties[3] fait 55. — 6° 55 est la somme de cinq nombres

1. Ici se trouve intercalée dans le texte, sans y avoir réellement rapport, une annotation venue sans doute de la marge : « Comme rectangles dont le « périmètre est égal à l'aire, on trouve le carré 16 et l'oblong 18, dont les « côtés sont 4 et 6, car $4 \times 4 = 16$ et $3 \times 6 = 18$. »

2. 55 est somme des dix premiers nombres consécutifs, et égal à $\frac{10 \times 11}{2}$

3. En réalité les parties aliquotes de 36 sont au nombre de huit : $1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 9 + 12 + 18$; et c'est cette somme qui fait 55.

triangles consécutifs, 3 + 6 + 10 + 15 + 21. Il est aussi la somme de cinq carrés consécutifs, 1 + 4 + 9 + 16 + 25. Or, suivant PLATON, la genèse de l'univers dérive du triangle et du carré, le triangle équilatéral formant trois des solides réguliers, la pyramide, l'octaèdre l'icosaèdre, qui sont les formes du feu, de l'air et de l'eau, tandis que du carré provient le cube, forme de la terre.

OBSERVATION

Dans le numéro 1 de la *Revue de philosophie* (Paris, Carré et Naud), paru le 1er décembre 1900, j'ai résumé en deux pages, sous le titre *Un nouveau fragment d'Héraclite* pp. 48-50), la communication verbale que j'ai faite au Congrès d'Histoire des Sciences, en présentant la contribution que nous offrait le célèbre mathématicien helléniste de Copenhague. Cette note a eu la bonne fortune de remplir son but, en suscitant, de la part de l'illustre philologue Gomperz une communication à l'Académie de Vienne, du 6 mars 1901, insérée dans l'*Anzeiger für philosophisch-historischen Classe.* Il a proposé de corriger comme suit le texte d'Héraclite : Κατὰ λόγον δὲ ὡρέων συμβάλλεται ἑβδομάς < καὶ ἐς τὰ > κατὰ σελήνην, διαιρεῖται δὲ κατὰ τὰς ἄρκτους, ἀθανάτου μνήμης σημείω (au duel), et il a traduit : « Gleichwie in Ansehung des Jahreszeiten (?) erweist « die Siebenzahl ihre Wirksamkeit auch in Rücksicht der « Wandlungen der Mondes ; sie theilt ihre Macht aber in « Betreff der Sternbilder der Bären, diesen zwei Merk- « zeichen von unvergänglichem Gedächtnis. »

Je me suis inspiré ci-dessus de cette traduction ; si d'ailleurs M. Gomperz, tout en remarquant que l'écrit pseudo-hippocratique Περὶ ἑβδομάδων contient une division de

l'année en sept saisons, éprouve quelque scrupule à admettre que le fragment d'Héraclite vise cette division certainement peu répandue, il semble loisible, en se référant aux citations de Solon et du Pseudo-Hippocrate par Anatolius, d'interpréter ὡρέων par saisons ou âges de la vie de l'homme.

D'autre part, j'avais écrit, dans la note précitée, que le texte retrouvé par Heiberg devait être attribué à l'Anatolius chrétien qui vécut dans la seconde moitié du IIIe siècle de notre ère « et non pas à l'Anatolius païen qui fut maître « de Jamblique et auquel on a quelquefois pensé ». M. Gomperz, par une discussion très serrée, a démontré que cet Anatolius païen est un personnage inventé mal à propos et que c'est du chrétien, qui, avant 278 de notre ère, occupait à Alexandrie la chaire officielle de philosophie aristotélique, que Jamblique a suivi les leçons. Si, et je m'en confesse, je n'ai pas cru, dans les quelques lignes que je rédigeais pour appeler l'attention sur un texte aussi curieux qu'obscur, rompre en visière, sur une question incidente, avec une opinion consacrée, il me sera peut-être permis de constater qu'en 1887, dans mon ouvrage *La Géométrie grecque* (Paris, Gauthier-Villars, p. 42) auquel je renvoyais, j'avais déjà mis en avant la thèse développée par M. Gomperz; les arguments qu'il a fait valoir me paraissent trancher définitivement la question, soulevée au reste, dès le XVIIe siècle, par Valois.

J'ajouterai quelques nouvelles remarques; dans l'ouvrage de Théon de Smyrne, je suis désormais convaincu que les chapitres relatifs aux nombres de la décade sont étrangers au plan de l'écrivain platonicien et qu'ils représentent une interpolation byzantine. Mais s'il en est ainsi, il n'est plus guère possible de faire remonter avant l'ère chrétienne, comme j'y étais porté, la source commune où ont puisé Anatolius et l'auteur des chapitres en question de Théon de Smyrne. Je suis donc conduit à voir cette

source commune dans les *Theologumena* de Nicomaque (fin du Ier siècle de notre ère), aujourd'hui perdus, mais qu'au IXe siècle, Photius pouvait lire encore. Qu'Anatolius ait extrait de ce fatras un sommaire *ad usum christianorum*, que plus tard quelque littérateur byzantin ait fait le même travail avec un peu moins de scrupule pour l'introduction des noms des divinités classiques, qu'enfin Jamblique ou quelqu'un de ses disciples, pour les *Theologumena* que nous avons, ait compilé à la fois l'ouvrage original de Nicomaque et l'extrait condensé rédigé par Anatolius, ce ne sont là, il est vrai que des conjectures, mais je ne vois aucun indice qui puisse me conduire à les écarter.

Je crois hors de propos de développer ici plus longuement l'opinion que j'émets; quant à l'essai de traduction que j'ai tenté, j'ai à peine besoin d'ajouter que j'ai voulu faire œuvre non de philologue, mais simplement de vulgarisateur pour un genre d'écrits dont la connaissance est limitée à un cercle d'érudits très restreint. Les hellénistes reconnaîtront sans peine sur quels points et dans quel sens certaines corrections me semblent devoir s'imposer; mais ce ne sera qu'ailleurs que je reviendrai, à l'occasion, sur un texte en très mauvais état, qu'il ne faut par suite manier qu'avec la prudence consommée dont M. Heiberg nous a donné, après tant d'autres exemples, un nouveau modèle.

Paul Tannery

NOTE

SUR L'HISTOIRE DE LA RÉSOLUTION DES ÉQUATIONS CUBIQUES

On sait que Tartaglia, et avant lui Ferro et Fiore, ont possédé une formule empirique pour résoudre l'équation cubique, et que c'est Cardano qui en a le premier donné la démonstration. Mais il serait intéressant de pouvoir signaler la série des tâtonnements qui ont conduit ces géomètres à trouver un résultat si remarquable, lequel ne peut manquer d'avoir sa source dans les connaissances mathématiques des anciens.

Les géomètres grecs savaient déjà que certains problèmes du troisième degré pouvaient se réduire à celui des deux moyennes proportionnelles. Viète énonça cette propriété pour toutes les questions du même genre, mais Sédillot [1] a fait savoir qu'un auteur arabe, que Woepcke a démontré être Alkhayyami, avait mis à profit la même propriété pour résoudre, au moyen d'une construction géométrique, la plus simple des équations cubiques trinomes. Je crois que cette solution était connue des Italiens de la Renaissance, et qu'elle fut le point de départ de leurs recherches.

Pour suivre plus aisément le fil des raisonnements, j'emploierai tout d'abord nos notations algébriques modernes.

1. *Matériaux pour servir à l'histoire comparée des sciences mathématiques chez les Grecs et les Orientaux*, p. 374.

Soient deux moyennes proportionnelles à insérer entre deux quantités

$$\sqrt{p} \quad \text{et} \quad \frac{q}{p} - x,$$

et x et y ces inconnues.

Les trois premiers termes de la progression nous donnent

$$x^2 = y\sqrt{p},$$

et les trois derniers

$$y^2 = \frac{q}{p}x - x^2,$$

d'où l'élimination de y produit l'équation cubique

$$x^3 + px = q.$$

La première de ces équations représente une parabole, la deuxième un cercle, et leur intersection nous donne la racine de l'équation troisième, comme dit l'auteur arabe.

En réfléchissant sur cette solution, les Italiens auront aperçu le rôle important que l'abscisse du cercle devait jouer dans la formule désirée. La double valeur de cette abscisse, donnée par la deuxième des équations ci-dessus, est

$$\frac{q \pm \sqrt{q^2 - 4p^2y^2}}{2p}$$

et il s'agissait seulement de faire des combinaisons avec ces valeurs pour trouver celle de y qui conviendrait à la solution.

Parmi la foule des combinaisons essayées, on ne pouvait pas oublier les racines cubiques de l'une et de l'autre des deux abscisses. Une racine cubique ne peut être appliquée qu'à une quantité de trois dimensions, et par conséquent il fallait multiplier l'expression de ces abscisses par un carré.

Le plus simple de tous était le même coefficient p, de sorte qu'on est parvenu à l'hypothèse

$$x = \sqrt[3]{\frac{q}{2} + \sqrt{\frac{q^2}{4} - p^2y^2}} + \sqrt[3]{\frac{q}{2} - \sqrt{\frac{q^2}{4} - p^2y^2}}.$$

La substitution de cette expression dans l'équation proposée donne la condition

$$3\sqrt[3]{py^2} = -p, \qquad \text{ou} \qquad y^2 = \frac{-p}{27},$$

donc

$$x = \sqrt[3]{\frac{q}{2} + \sqrt{\frac{q^2}{4} + \frac{p^3}{27}}} + \sqrt[3]{\frac{q}{2} - \sqrt{\frac{q^2}{4} + \frac{p^3}{27}}},$$

qui est la formule empirique dont la démonstration fut trouvée par Cardano.

Sans doute il a fallu un grand effort d'esprit et une dépense de patience énorme pour parvenir à ce résultat, mais nous savons que les anciens mathématiciens ne se rebutaient par aucun travail, si pénible qu'il fût, et qu'ils surmontaient de grandes difficultés à force de persévérance et d'opiniâtreté.

Toutefois, je pense qu'on ne peut méconnaître le rapport qu'il y a entre la solution algébrique primitive et la solution géométrique des Arabes, qui serait le point de transition des anciennes aux nouvelles méthodes.

Madrid, le 13 juillet 1900.

Eduardo Saavedra,

Président du Conseil des Ponts et chaussées,
Membre de l'Académie des Sciences.

OBSERVATIONS DU PRÉSIDENT

La recherche de l'ordre d'idées qui a conduit à une découverte mathématique constitue un problème tout à fait indéterminé, lorsque l'inventeur n'a pas donné des indications suffisantes pour le résoudre (ce qui est le cas en ce qui concerne les formules de Cardan). Il est vrai que l'on peut se proposer (ce qui est, en tout état de cause, un exercice intéressant) de trouver la voie la plus simple pour arriver à la découverte, en ne supposant que les connaissances possédées par l'inventeur. Cependant, même ainsi posé, le problème est moins bien défini qu'il ne paraît à première vue ; la détermination réelle de ce que connaissait et de ce qu'ignorait l'inventeur avant sa découverte, peut, en effet, laisser place historiquement à de graves incertitudes ; d'autre part, la simplicité d'une déduction mathématique, la facilité avec laquelle elle peut se présenter à l'esprit, ou encore son élégance, sont des caractères qui ne peuvent être l'objet que d'appréciations subjectives, c'est-à-dire variables suivant l'appréciateur, et cela dans une mesure assez large.

D'après ces remarques, j'ai à peine besoin d'ajouter que je n'attache aucune signification proprement historique à l'ordre d'idées, conduisant aux formules de Cardan, que je vais opposer à celui qu'indique M. Saavedra.

Je remarque tout d'abord qu'il est bien difficile de confirmer l'hypothèse que les travaux d'Omar Alkhayami aient été connus en Italie au XVIe siècle. Non seulement il n'existe aucune traduction médiévale de son *Algèbre*, mais les trois seuls manuscrits que l'on en possède en Europe n'y ont pas été importés d'Orient avant le XVIIe siècle. On peut dire la même chose pour les précurseurs d'Alkhayami, comme Alkouhi, dont Woepcke a également traduit des extraits. Si enfin la méthode géométrique des Arabes se rattache essentiellement, comme Zeuthen l'a si bien fait voir, à des procédés qui remontent à Archimède, il est bien certain aussi qu'à l'époque de Scipione del Ferro et de Tartaglia, les écrits de l'immortel Syracusain étaient trop peu connus en Italie pour avoir pu y amorcer la recherche de la solution de l'équation cubique.

Au contraire, il existait dès lors à Venise un manuscrit de Diophante sur lequel Regiomontanus, en 1464, avait appelé l'attention, qu'il s'était même proposé de traduire, et dont en tous cas plusieurs copies ont été tirées au commencement du XVIe siècle. Sans supposer la connaissance ou l'étude approfondie de cet auteur, on peut bien croire que quelques problèmes simples y avaient été remarqués et avaient suscité quelques autres questions semblables. Ainsi les deux problèmes de Diophante (IV, 1 et 2) : « Trouver deux nombres dont on connaît la somme (ou la différence) et la somme (différence) de leurs cubes » pouvaient naturellement provoquer les suivants : « Trouver deux nombres dont on connaît le produit et la somme (différence) de leurs cubes ». Ce problème se résout d'ailleurs immédiatement par une équation du second degré, si l'on prend pour inconnues les cubes des deux nombres, puisqu'alors il s'agit de trouver deux inconnues dont on connaît la somme (différence) et le produit (cube du produit donné).

Mais supposons que Scipione del Ferro, avant d'obtenir cette solution, ait, dans un premier tâtonnement, pris comme inconnue la somme des deux nombres cherchés, pour en déduire ensuite, suivant une règle connue, les deux nombres dont le produit lui était donné. Soit p ce produit et soit $2q$ la somme des cubes. Le cube de la somme est égal à la somme des cubes, c'est-à-dire $2q$, plus trois fois la somme inconnue multipliée par le produit p. Le voilà donc en présence d'une équation cubique sans second terme

$$x^3 = 3\,px + 2q,$$

et il aura la solution algébrique de cette équation dès qu'il sera parvenu au calcul très simple des deux parties de la somme x.

Or il est très remarquable que ce soit en réalité sous cette forme que Tartaglia ait fait connaître à Cardan la solution de l'équation cubique. Voici la traduction des vers [1] qui se rapportent au cas où elle a la forme ci-dessus :

« Tu diviseras le terme indépendant ($2q$) en deux parties « telles que leur produit fasse exactement le cube du tiers du « coefficient de x. Puis tu prendras les racines cubiques de ces

1. Voir le texte dans les *Vorlesungen* de Cantar, II. 443.

« parties, et en ajoutant ces racines, tu obtiendras le nombre « cherché. »

Autrement dit, soient u et v les racines cubiques, on aura $x = u + v$, après avoir résolu le problème défini par les équations :

$$u^3 + v^3 = 2q, \qquad u^3 v^3 = p^3 \quad \text{ou} \quad uv = p.$$

La forme de l'énoncé de ce problème, dans les vers de Tartaglia, semble même calquée sur le modèle diophantéen : « Partager un nombre donné en deux nombres dont etc. »

Peut-être l'un de vous, Messieurs, trouvera-t-il que d'après ces remarques la solution de Tartaglia contient une indication suffisante de la voie d'invention. Mais en ce qui me concerne, je crois, comme je l'ai dit, devoir laisser comme indécise la question au point de vue historique, et reconnaître sinon la probabilité, au moins la possibilité d'une découverte effectuée dans le sens exposé par M. Saavedra.

PAUL TANNERY.

BEITRAEGE ZUR LEBENSGESCHICHTE

VON CARL FRIEDRICH GAUSS

Niemand ist mehr als der Verfasser dieses Aufsatzes von der Wahrheit des Satzes durchdrungen, dass die Geschichte der Mathematik nicht aus der Geschichte der Mathematiker besteht. Jene Verwechslung gehörte einer heute schon ziemlich weit zurückliegenden Vergangenheit an, in welcher man noch nicht so vorgeschritten war, dass man die Forschung nach der Entwicklung der Gedanken, auch wenn sie in verschiedenen Persönlichkeiten vor sich ging, als für sich zuverfolgende Aufgabe erkannte. Nichts desto weniger würde es vielleicht abermals ein Fehler sein, wollte man über die Geschichte der Mathematik die der Mathematiker ganz vernachlässigen. Menschen von besonders hervorragender Begabung, gleichviel auf welchem Gebiete, hören nicht auf Menschen zu sein. Ihr Seelenzustand in dieser oder jener Zeit ihres Lebens, die freudigen oder schmerzlichen Ereignisse, welche in ihnen jene Seelenzustände hervorbrachten, werfen oftmals, wenn sie erkannt sind, ein neues Licht auf ihre Werke und Lehren sie verstehen.

Wo aber zeigte sich der Seelenzustand eines Menschen unverhüllter als in Tagebüchern und, wenn diese fehlen, in vertrauten Briefen an nahe Freunde? Mit Recht schätzt man daher die Herausgabe des Briefwechsels grosser Männer. Wissenschaftliche Ahnungen sind nicht selten in ihnen augedeutet, bevor sie zu Gedanken verdichtet sich

an die Öffentlichkeit wagen durften, und persönliche Verhältnisse werden aus ihren erkannt, deren Bedeutung soeben hervorgehoben wurde. Handelt es sich nun gar um einen Mann, der seine Gedanken, seine Entdeckungen gradezu geheim zu halten die Gewohnteit hatte, so sind seine Briefe von doppeltem Werte, und mit durch den Genuss sich steigernden Heisshunger erwartete man die Drucklegung das Briefwechsels eines *Gauss* mit *Schumacher*, mit *Nicolai*, mit *Alexander von Humboldt*, mit *Sophie Germain*, mit *Bessel*, mit *Wolfgang Bolyai*, mit *Olbers*, welche sich gegenseitig ergänzend den Vorhang einigermassen lüfteten, hinter welchem das Geistesleben von Gauss sich verbarg, Die meisten dieser Briefwechsel haben schon lange genug die Presse verlassen, dass ihr Inhalt zum Gemeingute werden konnte, nur der Briefwechsel mit Bolyai trägt das Erscheinungsjahr 1899, der mit Olbers gar das Jahr 1900 auf seinem Titelblatte und ist erst zur Hälfte, bis zum Jahre 1819, bekannt, während Olbers bis 1840 lebte und eben so lang den ihm wie Gauss zum Bedürfniss gewordenen schriftlichen Verkehr mit dem Freunde fortsetzte. Es mag daher verstattet sein, jetzt insofern verfrüht, als der zweite Band des Briefwechsels noch nicht vorliegt, aber bezüglich des ersten Bandes noch nicht verspätet, einiges in diesem Enthaltene hervorzuheben.

Unsere eigenen Arbeiten haben uns weit mehr mit der Geschichte der Mathematik als mit der der Astronomie bekannt gemacht; man wird darum entschuldigen, wenn wir Dinge weniger laut betonen, welche in jenem Briefwechsel für den Astronomen wichtiger sein möchten, als wir es wissen. Andererseits wird man es uns nicht verübeln, wenn wir, im Einklang mit der Überschrift: Beiträge zur Lebensgeschichte von Carl Friedrich Gauss, diese Lebensgechichte selbst als im Allgemeinen bekannt voraussezten. Von der des anderen Briefschreibers müssen wir dagegen Weniges voranschicken.

Wilhelm Olbers ist 1758 als 8. Kind unter im Ganzen 16 Kindern eines Predigers in der Nähe von Bremen geboren. Er studierte von 1777 an in Göttingen Medizin und liess sich 1781 als Arzt in Bremen nieder, wo er bald zu grosser Praxis und zu immer steigender Beliebtheit in seinem Berufe gelangte. Neben der Medizin befleissigte sich Olbers der Astronomie. Als 16jähriger Schüler berechnete er 1774, ohne eigentlichen astronomischen Unterricht erhalten zu haben, eine Sonnenfinsterniss. Auf dem Dache des von ihm in Bremen bewohnten Haüses richtete er eine Sternwarte ein. Im Jahre 1797 erschien von ihm eine Vorschrift im Druck aus drei Beobachtungen die parabolische Bahn eines Kometen zu bestimmen, und er wandte dieses Verfahren auf zahlreiche durch ihn selbst entdeckte Kometen an.

Wir stehen jetzt an dem Anfange der fast 40 Jahre sich erhaltenden Freundschaft, die Olbers mit dem um 19 Jahre jüngeren Gauss verbinden sollte. *Josef Piazzi* hatte um 1. Januar 1801 in Palermo einen neuen Planeten, Ceres, entdeckt und im Laufe des gleichen Monats wenige weitere Beobachtungen angestellt; dann war Ceres unsichtbar geworden. Die Astronomen suchten sie an Himmelsstellen, welche annähernd berechnetenen Planetenelementen entsprachen, aber vergebens, denn die damals übliche Bestimmung der Elemente war bei Planetenbahnen, welche in einigermassen gestreckten Ellipsen bestanden, durchans ungenügend. Da veröffentlichte Gauss im December 1801 neue Elemente der Ceres, zu deren Berechnung er ihm eigentümliche Methoden benutzt hatte, und welche vor den bisherigen Mutmassungen den grossen Vorzug besassen, dass sie sämmtlichen Beobachtungen Piazzi's gerecht wurden, was den anderen Elementenberechnern so wenig gelungen war, dass sie es vorzogen die Genauigkeit jener Beobachtungen anzuzweifeln, als in ihren eigenen Rechnungen den Fehler zu suchen. Olbers bediente sich sofort der neuen

Gauss'schen Elemente, durchforschte die Himmelsgegend, wo ihnen zufolge Ceres sich befinden musste und fand am 1. Januar 1802 den Flüchtling an dem voraus verkündeten Orte. In dem Februarhefte 1802 von Zach's Monatlicher Correspondenz wurde die geglückte Wiederauffindung des Planeten verkündet. In dem dort abgedruckten Briefe an den Herausgeber der Zeitschrift sagte Olbers : « Mit Vergnügen werden Sie bemerkt haben, wie genau Dr. Gauss's Ellipse mit den Beobachtungen der Ceres stimmt. Melden Sie doch dieses diesen würdigen Gelehrten unter Bezeugung meiner ganz besonderen Hochachtung. Ohne seine mühsamen Untersuchungen über die elliptischen Elemente dieses Planeten würden wir diesen vielleicht gar nicht wiedergefunden haben. Ich wenigstens hätte ihn nicht so weit ostwärts gesucht. »

Erinnern wir uns, dass der « würdige Gelehrte » ein junger Mann war, der erst im April sein 25. Lebensjahr vollenden sollte, und dessen Bescheidenheit in gradem Verhältnisse zu seinen Geistesgaben stand, was auch von bedeutenden Menschen nicht immer behauptet werden kann, so können wir uns in seine Freude über diese Anerkennung hineindenken. Schon bevor jenes Februarheft erschienen war, erfüllte Herr von Zach den ihm gewordenen Auftrag, Gauss die Wiederentdeckung der Ceres und den Anteil, der ihm daran zugeschrieben werde, mitzuteilen, und in Folge dessen richtete Gauss am 18. Januar 1802 einen ersten Brief an Olbers, den dieser am 22. Januar beantwortete. Beide Briefe sind in dem steifen förmlichen Style der Zeit geschrieben, aber man merkt doch, dass die gegenseitig geäusserte Bewunderung mehr als nur Redensart ist, dass hier die Gesinnung durch die Form hindurchscheint.

Während die ersten Briefe ihren wissenschaftlichen Inhalt von Ceresbeobachtungen nehmen, bringt der Monat April ein ungeahnt Neues. Am 2. April meldet Olbers, er habe

einen weiteren Planeten entdeckt, und jetzt schon frägt er, ob etwa zwischen der Marsbahn und der Jupiterbahn, in jener grossen Lücke, welche *Bode* bereits vor der Entdeckung der Ceres auf ein sinnreiches, wenn auch jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrendes Spielen mit Entfernungszahlen hin als Fundort eines aufzusuchenden Planeten bezeichnet hatte, ausser Ceres und der jetzt hinantretenden Pallas sich noch weitere Planeten finden würden? Als Gauss sich sofort der Berechnung der Beobachtungen unterzog und seine ersten Pallaselemente einen Kreuzungspunkt der Bahn der Ceres mit der der Pallas vermuten liessen, da sprach Olbers am 23. April den Gedanken aus, Ceres und Pallas seien möglicherweise Bruchstücke eines einzigen grossen Planeten, der an jener Kreuzungsstelle der Bahnen geborsten sei, und von welchen weitere Trümmer wiederum in der Nähe jener Kreuzungsstelle zu suchen sein dürften. Gauss hatte inzwischen weitere Pallasbeobachtungen für seine Rechnung dienstbar gemacht, und nun war die gefahrbringende Nähe der Bahnen von Ceres und Pallas verschwunden, aber Olbers hatte sich mehr und mehr mit dem Zerstückelungsgedanken vertraut gemacht und erklärte am 15. Mai, er werde fortgesetzt nach weiteren Trümmern suchen. In seiner Antwort vom 18. Mai nahm Gauss zu dieser Frage Stellung. Wie man es von dem rechnenden Astronomen nicht anders erwarten kann, gab er die Möglichkeit zu, dass immer genauere Elemente für beide Planeten, Ceres und Pallas, beschafft werden könnten, welche jene Vermutung zur Gewissheit erheben müssten, aber er würde es nicht wünschen : « Was für einen panischen Schrecken, welchen Kampf der Frömmigkeit und des Unglaubens, Verteidigung und Anfechtung der Providenz werden wir nicht entstehen sehen, wenn die Möglichkeit, dass ein Planet zertrümmert werden kann, durch ein Faktum bewiesen ist! Was werden diejenigen sagen, die ihr Lehrgebäude so gern auf die

unerschütterliche Festigkeit des Planetensystems gründen, wenn sie sehen, dass sie auf Sand gebaut haben, und dass alles dem *blinden* und *zufälligen Spiel* der Naturkräfte übergeben ist! Ich für meinen Teil denke, dass man sich aller solcher Konsequenzen zu enthalten habe. Es scheint mir eine fast frevelhafte Vermessenheit, das, was wir bei unseren beschränkten Kräften in unserem Raupenstande in der uns umgebenden materiellen Welt an Vollkommenheit oder Unvollkommenheit wahrnehmen oder wahrzunehmen glauben, zum Massstabe der ewigen Weisheit machen zu wollen. »

Die Durchforschung des Himmels blieb nicht unbelohnt. Im September 1804 entdeckte *Ludwig Harding* einen dritten Planeten, Juno; Ende März 1807 Olbers einen vierten, Vesta, und diese vier bildeten fortan für geraume Zeit die Asteroiden mit einem Sammelnamen, den *Friedrich Wilhelm Herschel* schon im Juni 1802, als erst Ceres und Pallas bekannt waren, einführte. Der Name der Vesta rührt von Gauss her, den Olbers zur Namengebung aufgefordert hatte, und der dieser Einladung am 14. April 1807 nachkam. Damit war eine Art von Gevatterschaftsverhältniss zwischen Gauss und Olbers eröffnet, welches sich weiter ausbilden sollte, nachdem Gauss Familienvater geworden war.

Das Spätjahr 1804 brachte die Verlobung mit *Johanna Osthoff* zu stande. Olbers hatte aus einzelnen Satzwendungen in Gauss' Briefen Verdacht geschöpft, welchem er am 10. October Worte lieh. Am 16. October antwortete Gauss : « Ich habe wirklich auf ein sehr braves Mädchen einige ernsthafte Absichten; bis jetzt aber ist die Sache nur eine blosse Möglichkeit, die auch schwerlich eher mehr werden kann, als bis ich selbst klar in meine eigene Zukunft sehe. Ich trage mit Recht Bedenken, das Schicksal einer mir theuren Person von dem meinigen abhängig zu machen, so lange dies noch prekär ist. « Am 23. November

folgt die bestimmte Anzeige : » Gestern habe ich dem guten, frommen Mädchen meine Hand zugesagt. » Fast ein Jahr später, um 7. October 1805 schreibt Gauss : « Der 9. October ist der Tag, der mich mit meiner geliebten Braut auf immer vereinigen soll. Sie ist so gut und hat mich so aufrichtig lieb, dass mir für dieses Verhältniss kein Wunsch übrig bleibt. »

Bei weitem wärmer sind die Farben, deren sich Gauss in seinem Briefwechsel mit *Wolfgang Bolyai* bedient. Dieser studierte bekanntlich gleichzeitig mit Gauss in Göttingen. Die beiden hochbegabten Jünglinge hatten dort ein überschwüngliches Freundschaftsbündniss gegründet, über dessen Symbole man sich des Lächelns kann erwehren kann. Beide wollten z. B. zu bestimmten Stunden eine Pfeife rauchen und dabei des Anderen, von welchem die Pfeife herstammte, gedenken u. s. w. Eine solche Erinnerungspfeife war auch auf die letzte Stunde des Jahres 1799 verabredet. Gauss schreibt darüber : » Der letzte December, der wenigstens der letzte Tag sein wird, wo wir *siebzehn* hundert nennen (wenn gleich mikrologischere Ausleger das Ende des Jahrhunderts noch ein Jahr weiter hinaussetzen) wird mir besonders heilig sein, merke Dirs doch dass wenn wir hier Mitternacht haben, bei Euch Mitternacht schon eine Stunde vorbei ist. Bei solchen feierlichen Gelegenheiten geräth mein Geist in eine höhere Stimmung, in eine andere geistige Welt, die Scheidewände des Raumes verschwinden, unsere kothige kleinliche Welt mit allem was uns hier so gross dünkt, uns so unglücklich und so glücklich macht, verschwindet, und ein unsterblicher reiner Geist stehe ich vereinigt mit allen den Guten und Edlen die unsern Planeten zierten und deren Körper Raum oder Zeit von dem meinigen trennten, und geniesse das höhere Leben die bessere Freuden, die ein undurchdringlicher Schleier jetzt bis zu dem entscheidenden Augenblicke unserm Auge verbirgt. « So schwärmte Gauss

mit nicht ganz 23 Jahren. Von leidenschaftlicherer Art war der Ungar Bolyai. Er war sein Leben lang eine aufgeregte Natur, unglücklich in seiner Ehe, unglücklich als Vater eines Sohnes, der ihm an hoher mathematischer Begabung glich, aber mit den Talenten auch den Charakter des Vaters ererbte, dem die nervenkranke Mutter ihre eigene Reizbarkeit noch hinzugefügt hatte.

Dem Studienfreunde gegenüber schüttete Bolyai das Herz aus. Ihm schrieb er Ostern 1800, dass er ein Mädchen kennen gelernt, das er liebe und von dem er geliebt werde, ihm meldet er im October 1802, dass er sein Mädchen, welches er zwei Jahre lang mit allem heftigen Toben der Leidenschaft geliebt, jetzt heimgeführt habe. Aber ganz glücklich muss er sich trotz der Hoffnung bald Vater zu werden schon damals nicht gefühlt haben, denn er warnt Gauss sich durch das Beispiel nicht reizen zu lassen : « Trau den Mädchen nicht, wenn sie Dir auch in lichtloher Flamme ewige Treue schwören, das helle Feuer brennt ab, und die Aschen sind dunkel. » Nun vollends, wieder 4 1/2 Monate später, um 27. Februar 1803 bricht er in die Worte aus : « Traue keinem Mädchen, wenn es auch klar scheint wie ein Lichtstrahl, ihr Herz wie eine Krystallquelle von einem lieblich reinen Boden, mild wie die sanft kühlende Abendluft im schwülen Sommer, traue nicht ;... der weisse Schnee vergeht und lässt einen schwarzen Koth nach sich. »

Diesem Freunde vertraute Gauss jetzt um 28 Juni 1804 seine keimende Neigung zu Johanna Osthoff : « Ein wunderschönes Madonnengesicht, ein Spiegel des Seelenfriedens und der Gesundheit, zärtliche etwas schwärmerische Augen, ein tadelloser Wuchs, das ist etwas, ein heller Verstand und eine gebildete Sprache das ist auch etwas, aber nun eine stille, heitre, bescheidene, keusche Engelsseele die keinem Wesen wehe thun kann, die ist das beste. » Um Bolyai's Adresse zu suchen liest Gauss dessen letzte Briefe durch.

Er findet den Satz ; « Traue keinem Mädchen », den wir oben mitgeteilt haben. Da ruft er aus : « Freund, auf meine Johanna kann Dein grässliches Gemälde in Ewigkeit nicht passen. Wisse also noch mehr. Ich kenne sie schon seit einem Jahre. Ich bin zwar gleich das erste Mal, da ich sie sah, von ihren stillen Tugenden frappirt, habe sie aber immer ganz kühl von weiten beobachtet und erst seit Kurzem mich ihr mehr genähert. Meine Überzeugung von der Vortrefflichkeit ihres Herzens ist nicht das Resultat der Verblendung der Leidenschaft, sondern der unbefangensten Beobachtuug. »

Gauss hatte sich keineswegs getäuscht. Ein eheliches Glück von seltener Vollkommenheit erwartete ihn, das nur leider von zu kurzer Dauer sein sollte. Am 21. August 1806 wurde in Braunschweig das erste Kind, ein Knabe, geboren. Er wurde *Josef* genannt nach Josef Piazzi, dem Entdecker der Ceres, Die Berechnung ihrer Bahn war es, welche Gauss mit einem Male einen Ehrenplatz unter den Astronomen verschafft hatte, welche mittelbar dazu führte, ihm einen Jahresgehalt zu sichern, der ihm gestattete, die Ehe mit seiner Geliebten zu schliessen. Die Erinnerung daran sollte die Namensgebung des Kindes festhalten.

Gauss sidelte nach Göttingen über. Auch über diese Berufung, für welche Olbers kräftig gewirkt hatte, ist in dem Briefwechsel, welchen wir benutzen, Genaues zu finden ebenso wie über die Unterhandlungen mit Petersburg, wohin man Gauss damals gewinnen wollte, und auch über den Plan in Braunschweig selbst eine Sternwarte zu erbauen, für welchen Herzog Karl Ferdinand sehr eingenommen war, bis eine Gegenströmung die Oberhand behielt, von welcher erstmalig in einem Briefe vom 14 März 1803 die Rede ist. Wer sie zu erregen wusste, ist aus den Briefen nicht zu entnehmen. Im August 1807 erging an Gauss die förmliche Berufung nach Göttingen. Am 21. November langte die Familie in der neuen Heimat an. Am

6. December schrieb Gauss seinen ersten Göttinger Brief an Olbers, in welchem von im Ganzen günstigen Eindrücken die Rede ist. In eben diesem Briefe kündigt er die Hoffnung an, Ende Januar abermals Vater zu werden : « Sie, teuerster Olbers, müssen mir dann Gevatter sein ; das dritte Mal müsste es dann Harding werden und das vierte Mal Sie wieder ; ich will doch sehen, ob ich die Asteroiden einholen und mit ihnen Schritt halten kann ! »

So wurde Olbers der Pathe von *Wilhelmine* Gauss, deren Erscheinen allerdings nicht mit der Regelmässigkeit eintraf, welche den von Gauss berechneten Asteroidenbahnen zur Zierde gereichte. Erst am 29. Februar 1808 wurde Wilhelmine, später die Frau des berühmten Orientalisten Ewald, geboren. Als drittes und letztes Kind von Johanna Gauss folgte am 10. September 1809 wieder ein Knabe. Er wurde *Ludwig* getauft, jedenfalls nach Harding.

Wir können uns nicht versagen den kurzen aber herzzerreissenden Brief wörtlich wiederzugeben, der 4 1/2 Wochen später am 12. October 1809 geschrieben ist : « Lieber Olbers ! Sie luden mich so freundlich ein, Sie zu besuchen, wenn meine Frau sich wohl befände. Jetzt befindet sie sich wohl. Gestern Abend um 8 Uhr habe ich ihr die Engelsaugen, in denen ich seit fünf Jahren einen Himmel fand, zugedrückt. Der Himmel gebe mir Kraft, diesen Schlag zu tragen, Erlauben Sie mir jetzt, teurer Olbers, bei Ihnen ein Paar Wochen in den Armen der Freundschaft Kräfte für das Leben zu sammeln, das jetzt nur noch als meinen drei unmündigen Kindern gehörend Wert hat. Erlaubt es der Arzt, so komme ich vielleicht diesem Briefe schon in ein Paar Tagen nach. »

Noch kein volles halbes Jahr alt folgte der kleine Louis, wie er in den Briefen heisst, um 1. März 1810 der Mutter in's Grab. Aus anderweitigen früheren Veröffentlichungen ist bekannt, was auch durch einen Brief an Olbers vom Anfang April 1810 Bestätigung findet, dass der Gedanke

an die beiden anderen Kinder und deren Erziehung wesentlich mitwirkten, um den jungen Wittwer zu bestimmen so früh schon sich neuerdings und zwar mit *Minna Waldeck*, einer nahen Freundin seiner ersten Frau, zu verloben. Das erste Kind aus dieser zweiten Ehe war ein Knabe, *Eugen*, das zweite abermals ein Knabe, *Wilhelm* auf den Namen von Olbers getauft. Dieser wurde dadurch den Scherzworten vom 6. December 1807 entsprechend der Pathe eines zweiten Kindes seines Freundes. Warum nicht schon bei der Geburt Eugens auf Olbers als Pathen gegriffen wurde, ist uns unbekannt. Wollte man abergläubig sein, so müsste man hervorheben, dass Eugen allein von den drei am Leben gebliebenen Söhnen dem Vater später Kummer bereitete.

Zu der Ausbeute, welche der Briefwechsel zwischen Gauss und Olbers für die persönlichen Verhältnisse des Ersteren liefert, gehört auch mancherlei über seine Universitätslaufbahn. Von Unterhandlungen mit Petersburg, von dem fallengelassenen Plane in Braunschweig eine Sternwarte zu errichten, von der Berufung nach Göttingen, welche sich ziemlich lang hinzog, bis sie im August 1807 zu Thatsache wurde, war schon die Rede. Gauss ist dieser Hochschule nie untreu geworden, aber an Versuchungen sich anderwärts niederzulassen hat es ihm nicht gefehlt. In den Briefen an Olbers erzählt Gauss schon 1804, also noch vor der Verlobung mit Johanna Osthoff, man habe ihm unter der Hand eine Professur der höheren Mathematik in Landshut angeboten. Als er dann in Göttingen feste Stellung gefunden hatte, schreibt er von Anerbietungen, die ihm 1809 aus Dorpat, im gleichem Jahre aus Leipzig, 1810 aus Berlin gemacht wurden. Gauss war zudem über Manches in Göttingen zu klagen berechtigt, und die Regierung des Königreichs Westfalen keineswegs geeignet grosse Anhänglichkeit der von ihr abhängenden Professoren zu erzeugen. Vergleichen wir z. B. was Gauss am 11. Februar 1808 schreibt : « Die Connaissance des temps 1809 habe ich

schon seit 14 Tagen : auf der Bibliothek geht es etwas langsamer, es stehen derselben schlechte Aussichten bevor, die Minister in Cassel sollen sich höchlich wundern, dass man für ein so überflüssiges Institut so viel Geld verschwende. Man könne ja sich vereinigen eine Leihbibliothek zu errichten, die Bücher circuliren lassen und nachher verkaufen. Auch sei für jede Fakultät ein Professor etwa mit einem *adjoint* völlig genug, auf den französischen Lyceen habe man auch nicht mehr. So weit haben wir's gebracht. » Man wird fast seine Verwunderung aussprechen dürfen, dass Gauss in solchen Verhältnissen blieb, wenn er sich ihnen durch Entfernung entziehen konnte. Als entgegenwirkende Beweggründe nehmen wir, neben einer gewissen Sesshaftigkeit des Characters und entschiedener Unlust Lehrverpflichtungen einzugehen, die Unsicherheit damaliger staatlicher Zustände an, welche nirgend das Nichteintreten ähnlicher Zustände zu verbürgen gestattete; wir nehmen ferner an, die Familienereignisse der Jahre 1809 und 1810, von welchen die Rede war, hätten gleichfalls mitgewirkt den Abschied von Göttingen zu erschweren. In dem Briefwechsel finden wir allerdings keine Gründe angegeben.

Wir wenden uns zuletzt zu Nachrichten über wissenschaftliche Leistungen. Die Berechnung von Planetenbahnen bildete den Anknüpfungspunkt des zwischen Gauss und Olbers geführten Briefwechsels, kein Wunder dass namentlich in der ersten Zeit vielfach davon die Rede ist. Olbers verlangt die Methode des neugewonnenen Freundes zu kennen; dieser verspricht ihm nähere Mitteilungen und schickt am 6. August 1802 einen « ganz summarischen Abriss » unter Vertröstung auf spätere ausführliche Bearbeitung, bei welcher er den gegenwärtigen Aufsatz, dessen Rücksendung er deshalb bedingt, benutzen werde. Es ist kein Zweifel, dass Olbers diesem Wunsche nachkam, dass also der erste Entwurf der *Theoria motus*, wie man den Aufsatz

vom August 1802 zu nennen berechtigt ist, wieder in die Hände des Verfassers gelangte, aber im Nachlasse hat er sich, wie eine Fussnote des Herausgebers des Briefwechsels berichtet, nicht vorgefunden, er sei wahrscheinlich, als die Theoria motus geschrieben war, vernichtet worden, eine trotz der fast peinlichen Aufbewahrung, die Gauss zum Glück für manche seiner Entdeckungen alten Notizbüchern und fliegenden Zetteln angedeihen liess, kaum von der Hand zuweisende Annahme.

Über den Druck der Theoria motus, der sich, nachdem der Verlagsvertrag mit *Perthes* 1807 abgeschlossen war, bis 1809 hinauszog, tritt nicht viel Neues hervor. Insbesondere wusste man schon lange, dass Olbers als Mittelperson die Verbindung zwischen Perthes und Gauss anbahnte, und dass Perthes den Verlag zuerst ablehnte, dann aber doch auf das Anerbieten einging und das Manuscript käuflich erwarb. Das war immerhin ein Fortschritt gegenüber von den *Disquisitiones arithmeticae*, von welchen Gauss am 4. Mai 1802 erzählt, kein Buchhändler habe die Druckkosten dafür zahlen wollen.

In der Theoria motus wurde 1809 die Methode der kleinsten Quadrate im Drucke veröffentlicht, allerdings zu spät, um Gauss den Ruhm des Erfinders zu sichern, denn *Legendre's Nouvelles méthodes pour la détermination des orbites des comètes*, in welchen sie gleichfalls gelehrt ist, erschienen schon 1805. Gauss erhielt diese Abhandlung im Sommer 1806 durch Herrn von Zach mit dem Auftrage sie an Olbers weiter zu befördern. Am 8. July hatte er, wie aus einer Äusserung in Zach's Monatlicher Correspondenz (Bd. XIV, S. 184) hervorgeht, die Nouvelles Méthodes noch nicht gelesen; am 30. July bat er Olbers um Erlaubniss das Exemplar noch einige Wochen behalten zu dürfen : « Bei vorläufigem Durchblättern scheint es mir sehr viel Schönes zu enthalten. Vieles von dem, was ich in meiner Methode, besonders in ihrer ersten Gestalt, Eigen-

thümliches hatte, finde ich auch in diesem Buche wieder. Es scheint mein Schicksal zu sein, fast in allen meinen theoretischen Arbeiten mit Legendre zu konkurriren. So in der höheren Arithmetik, in den Untersuchungen über transcendente Funktionen, die mit Rektifikation der Ellipse zusammenhängen, bei den ersten Gründen der Geometrie und nun wieder hier. So ist z. B. auch das von mir seit 1794 gebrauchte Princip, dass man, um mehrere Grössen, die man nicht alle genau darstellen kann, am besten darzustellen, die Summe der Quadrate zu einem Minimum machen müsse, auch in Legendre's Werke gebraucht und recht wacker ausgeführt. » Am 4. October 1809 stellte Gauss an Olbers die Anfrage : » Erinnern Sie sich wohl noch, dass ich bei meiner ersten Anwesenheit in Bremen 1803 mit Ihnen über das Princip gesprochen habe, dessen ich mich bediente, Beobachtungen am genausten darzustellen, dass nämlich bei gleichem Werte der Beobachtungen die Summe der Quadrate der Differenzen ein Kleinstes sein muss ? Dass wir darüber 1804 in Rehburg gesprochen haben, davon sind mir noch alle Umstände gegenwärtig. « Am 24. Januar 1812 kam Gauss veranlasst durch einen Zeitungsartikel des in Paris erscheinenden Moniteur aus der Feder Delambre's nochmals darauf zurück ; » Unter meinen Papieren finde ich, dass ich im Juni 1798, wo mir ene Methode eine *längst* angewandte Sache war, zuerst La Place's Methode gesehen, und die Unverträglichkeit derselben mit den Grundsätzen der Wahrscheinlichkeitsrechnung in einem kurzen Notizen-Journal über meine mathematischen Beschäftigungen angezeigt habe. Im Herbste 1802 habe ich die VIII. Ceres-Elemente in meinem astronomischen Brouillon-Buche nach der Methode der kleinsten Qnadrate gefunden. Die Papiere, worin ich in früheren Jahren, z. B. im Frühjahr 1799 auf Meyberg's Zeitgleichungstafel, jene Methode angewandt habe, sind verloren gegangen. Das Einzige, worüber man sich wun-

dern kann, ist, dass dies Princip, was sich so leicht von selbst darbietet, dass man auf den Gedanken allein gar keinen besonderen Wert legen kann, nicht schon 50 oder 100 Jahre früher von Anderen, z. B. Euler oder Lambert oder Halley oder Tobias Mayer angewandt ist, obwohl es ja sehr leicht sein kann, dass z. B. letzterer so etwas angewandt hat, ohne es zu proklamiren, so wie jeder Rechner notwendig sich selbst eine Menge Vorteile und Methoden schafft, die er nur gelegentlich durch mündliche Tradition fortpflanzt. » Jetzt anwortete Olbers am 10. März 1812, er könne gern und willig öffentlich bezeugen, dass er jenen Grundsatz 1803 von Gauss gelernt habe. Er sagt : « Ich erinnere mich dessen noch so gut, als wenn es heute geschehen wäre. Es muss sich auch noch etwas darüber niedergeschriebenes unter meinen Papieren finden, denn ich hatte mir ihn, zugleich mit Ihrer mir damals mitgeteilten Interpolationsformel, bemerkt. » Damit ist ein unzweideutiges äusseres Zeugniss für die Unabhängigkeit der Gaussschen Entdeckung trotz ihrer verspäteten Veröffentlichung geliefert, wenn es bei der allgemein anerkannten Wahrhaftigkeit von Gauss eines solchen bedürfte. Gleich als sollte Gauss' Verwunderung, dass nicht noch mancher andre Rechner auf die Methode der kleinsten Quadrate verfiel, ebenfalls Bestätigung finden, ist in der That auch für *Daniel Huber* aus Basel der Anspruch auf selbständige Nacherfindung jenes Verfahrens erhoben worden, Der Zwischensatz in dem Briefe vom 14. Januar 1812, dass man auf den Gedanken allein gar keinen besonderen Wert legen könne, wird verständlich, wenn man sein Augenmerk auf die zahlreichen Verbesserungen richtet, durch welche Gauss von Jahr zu Jahr die Anwendung der Methode der kleinsten Quadrate erleichterte, um nicht zu sagen sie erst ermöglichte. In einem Briefe vom 24. October 1810 erzählt Gauss von einem neuen praktischen Kunstgriffe zur Abkürzung des bei der Methode der kleinsten Quadrate sonst

so beschwerlichen Eliminirens. Er habe dasselbe jüngst auf 22 Gleichungen angewandt. Diese Briefstelle erweckte in uns persönlich deutliche Erinnerungen an die Vorlesung über die Methode der kleinsten Quadrate, welche wir noch das Glück hatten im Winter 1850 auf 1851 bei Gauss zu hören. Er erwähnte damals jenes abgekürzte Verfahren mit der Zusatzbemerkung, dass ohne dasselbe ein noch so gewandter Rechner mehrere Monate durch die eine Aufgabe mit 22 Gleichungen in Anspruch genommen sein würde, und irren wir uns nicht gar zu sehr, so fügte er noch bei, er habe den Versuch durch den bekannten Kopfrechner *Zacharias Dase* anstellen lassen.

Man kann sich Arbeiten über die Methode der kleinsten Quadrate nicht wohl denken, ohne dass gleichzeitig mit ihnen noch andere Fragen der Wahrscheinlichkeitsrechnung in Angriff genommen würden. Von diesem Gesichtspunkte aus ist eine Briefstelle von 4. Januar 1803 bemerkenswert. Olbers hatte sich zweifelnd, wenn auch nicht bestimmt abweisend über die Meinung, als seien Meteoriten Auswürflinge von Mondvolkanen, geäussert. Darauf erwiderte Gauss : « Es müsste ein interessantes Problem sein die *Wahrscheinlichkeit* zu berechnen, dass ein mit einer gegebenen tauglichen Geschwindigkeit vom Mond projicirter Körper die Erde erreiche. Ich glaube, sie muss sehr klein, und die *Richtung* des Wurfes in engen Grenzen eingeschlossen sein. Vielleicht mache ich mich einmal daran. »

Wir möchten auf drei Briefstellen hinweisen, welche uns eines allgemeineren Bekanntwerdens würdig erscheinen. Das *Klügelsche Wörterbuch* war 1808 bis zu dem Buchstaben P einschliesslich gelangt. Für die noch fehlende Bände, die Klügel selbst, als er 1812 starb, noch nicht druckreif hinterliess, standen Artikel wie Quadrat (magisches), Zahl u. dergl. in Aussicht. Klügel versuchte im October 1810 Gauss für die Bearbeitung dieser zahlentheoretischen Artikel

zu gewinnen, Gauss meldet es seinem Freunde Olbers mit der Bemerkung : « Ich werde mich aber nur auf den Fall dazu verstehen, dass ich nicht pressirt werde. »

Am 17. October 1811 spricht Gauss von seinen seit 6 Wochen im Gange befindlichen Untersuchungen über die Differentialgleichung $(\alpha + \beta x + \gamma x^2)\, y'' + (\delta + \varepsilon x)\, y' + \zeta y = 0$ Wir lassen es dahingestellt, ob man diese Äusserung. so zu deuten hat, dass Gauss thatsächlich von der Differentialgleichung ausgehend zu der *hypergeometrischen Reihe* gelangte, oder ob doch vielleicht seine Gedankenfolge die entgegengesetzte war.

Wir haben Wolfgang Bolyai's gedacht, des geistvollen Sonderlings, mit welchem Gauss seit der gemeinsamen Göttinger Studienzeit befreundet war. Bolyai hatte insbesondere Arbeiten über die *absolute Geometrie* unternommen. Von dieser müssen, wenn auch nur in sehr beschränktem Maasse, Gespräche der beiden jungen Männer in Göttingen gehandelt haben, von ihr schrieb Bolyai an Gauss 1808, von ihr neuerdings 1831, als der Sohn *Johann Bolyai* sich dem gleichem Gegenstande erfolgreich zugewandt hatte. Gauss hat 1816 die Parallelentheorien von *Schwab* und von *Metternich* in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen besprochen und bei dieser Gelegenheit seine Ansichten angedeutet. Ein Jahr später, namlich am 28. April 1817, schreibt er an Olbers : « Ich komme immer mehr zu der Uberzeugung, dass die Notwendigkeit unserer Geometrie nicht bewiesen werden kann, wenigstens nicht vom menschlichem Verstande, noch für den menschlichen Verstand. Vielleicht kommen wir in einem anderen Leben zu anderen Einsichten in das Wesen des Raumes, die uns jetzt unerreichbar sind. Bisdahin müsste man die Geometrie nicht mit der Arithmetik, die rein a priori steht, sondern etwa mit der Mechanik in gleichem Rang setzen. »

Am Ende der Notizen angelangt, welche wir zur Niederschrift dieses Aufsatzes gesammelt haben, überschleicht uns

selbst die Empfindung, man könne uns vorwerfen, wir betreten eine Wachskerze in der Hand einen schon durch einen Kronleuchter erhellten Raum. Vielleicht gestattet man uns den Trost, es sei nicht die Schuld der Kerze, wenn der Kronleuchter früher brannte, und irgend ein kleines Winkelchen zeige sicht jetzt doch besser beleuchtet.

Moritz CANTOR,
(Heidelberg)

IL METRO

PROPOSTO COME UNITÀ DI MISURA NEL 1675

Poichè nel programma dei lavori del « Congrès d'Histoire des sciences », convocato a Parigi nella solenne occasione della Esposizione Universale del 1900, è stata sapientemente compresa la « Histoire de l'établissement des unités de mesure », nessuna occasione parvemi di questa migliore per richiamare l'attenzione degli studiosi competenti sul primo proponente di quella unità di misura fondamentale che ormai può dirsi generalmente adottata, non essendo lontano il giorno in cui lo sarà universalmente, almeno da tutte le nazioni civili. Nè il titolo che io adduco in favore del riconoscimento di tale priorità è di quelli soggetti a discussione o a sindacati, ma proprio l'unico dichiarato valido e senza eccezione possibile da uno degli scienziati, benchè non sempre sereno ed imparziale, pur tuttavia fra i più autorevoli : « Il n'y a qu'une manière rationnelle et juste d'écrire l'histoire des Sciences, c'est de s'appuyer exclusivement sur des publications ayant date certaine ; hors de là tout est confusion et obscurité[1]. » E la pubblicazione sulla quale io intendo di appoggiare la mia rivendicazione fu fatta nell'anno 1675 in Vilna nella stamperia dei Padri Francescani ed ha per titolo : « Misura universale, overo Trattato nel qual si mostra come in tutti li luoghi del mondo si può trovare una misura et un peso universale senza che hab-

1. Arago, *Annuaire du Bureau des Longitudes pour l'an 1842*, pag. 462.

biano relazione con niun'altra misura e niun altro peso et ad ogni modo in tutti li luoghi saranno li medesimi e saranno inalterabili e perpetui sin tanto che durerà il mondo [1] ». Ne è autore Tito Livio Burattini, intorno al quale stimo opportuno mandare innanzi alcune succinte notizie biografiche [2].

Tito Livio Burattini nacque di cospicua famiglia in Agordo, ricca borgata dell' alto Veneto, intorno al 1615 : giovane ancora lasciò la patria, o in cerca di maggiori fortune o spinto dal desiderio di allargare la cerchia delle proprie cognizioni, e nel 1637 si recò in Egitto. Quivi soggiornò quattro anni, dedicandosi in particolar modo allo studio delle antichità, entrò nelle piramidi, ne rilevò esatta-

1. Quest' opera è ormai divenuta di una eccezionale rarità e perciò ci sembra opportuno di farne qui seguire una breve descrizione. La prima carta dopo il frontespizio è costituita da una incisione alquanto grossolana che rappresenta il Tempo coi suoi attributi, seduto sopra un dado sul quale si legge : « *Misura e peso universale di Tito Livio Burattini* » e che nella mano destra tiene un pendolo deviato dalla verticale. Questa figura occupa la parte sinistra della tavola; alla destra vedesi un colonnato diroccato presso un albero che parrebbe d'alloro, e nello sfondo una fabbrica pure in rovina. Nella parte superiore leggesi la scritta seguente :

Pendula dant Tempus mensuram, tempus et ista
Dant pondus, Tribus his condimur et regimur.

Vengono appresso il frontespizio, tre carte contenenti il proemio, e ventidue di testo, nessuna delle quali è numerata. Seguono finalmente quattro tavole di disegni.

Di quest' opera mi sono noti due soli esemplaricompleti : uno appartenente alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, ivi contrassegnato con la notazione « 14. 34. N. 13 » ed è quello che abbiamo sotto gli occhi e che proviene « ex Bibliotheca S. Pantaleonis Schol. Piarum almae Urbis »; il secondo è posseduto dalla Biblioteca dell' I. R. Accademia delle Scienze di Cracovia, alla quale fu donato dal defunto bibliotecario Cipriano von Walewski. Il Ciampi (*Bibliografia critica*, ecc. Firenze, 1834, pag. 49) ne cita un altro che dice il solo conosciuto in Polonia, ma mancante delle tavole.

2. Per la documentazione di queste notizie, qui brevemente riassunte, mi richiamo al mio maggior lavoro : *Intorno alla vita ed ai lavori di Tito Livio Burattini, fisico agordino del secolo XVII.* (*Memorie del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, Vol. XXV, N. 8). Venezia, tip. Carlo Ferrari, 1896.

mente le cripte, decifrò i geroglifici degli obelischi, e delle notizie raccolte giovò il Greaves che con la sua guida tentò dí penetrare i misteri della sfinge egiziana. Una accurata descrizione dell' Egitto, che il Burattini aveva stesa, andò perduta, ma dei dati e dei rilievi, che egli aveva con gran diligenza messi insieme, rimase qualche memoria, sia per il cenno fattone dal Greaves, sia per il più ampio ragguaglio che, sopra lettere del Burattini, ne stese il Kircher in uno di quei suoi poderosi e ponderosi lavori di egittologia.

Nel 1641 il Burattini tornò in Europa e, dopo breve soggiorno in Germania, si trasferì in Polonia, dove definitivamente fissò la sua residenza. Insinuatosi alla Corte di Ladislao IV, vi ottenne dapprima il titolo e la carica di Regio Architetto, si legò in istretta amicizia con un celebre scienziato polacco, Stanislao Pudlowski, professore nella Università di Cracovia, e con un francese che s'era, come lui, recato in Polonia in cerca di fortuna, Pietro des Noyers. Non erano tuttavia molto avanzate le cose del Burattini, non ostante alcune ingegnose invenzioni da lui proposte, quando si verificò alla Corte un cambiamento che doveva esercitare una grande influenza sul di lui avvenire. Avendo infatti il re Ladislao IV, dopo la morte della sua prima moglie, ch'era una arciduchessa d'Austria, impalmata la principessa Maria Luisa Gonzaga, primogenita di Carlo I duca di Mantova, gli italiani che vivevano alla Corte polacca cominciarono ben presto ad acquistar favore ed a farsi strada ; ed il nostro Burattini ne approfittò, volgendo in particolar modo la sua attività all'esercizio delle miniere, argomento questo, col quale la sua stessa qualità di agordino lo rendeva familiare. Fin dal 1652 lo troviamo in Olkusz dov'erano miniere di piombo e d'argento, e l'anno appresso otteneva la concessione vitalizia delle miniere di ferro di Zaradow. Nel 1656, probabilmente con missione del governo, è a Vienna dove s'incontra con Paolo del Buono, zecchiere imperiale ; l'anno successivo è

in Italia, mandatovi dalla regina Maria Luisa, che, dopo la morte di Ladislao IV, ne aveva sposato il fratello e successore Giovanni Casimiro II. Gli avvenimenti della guerra lo richiamano in Polonia, dove ormai lo vediamo assumere le proporzioni di un uomo di Stato e partecipare, sia con ambascierie e missioni diplomatiche al maneggio della cosa pubblica, sia ancora, pagando di persona, prender parte a fatti d'arme. In condizioni difficilissime gli viene confidata l'amministrazione del tesoro del regno; gli viene affidato l'incarico di batter moneta, e nella dieta del 30 agosto 1658 ottiene gratuitamente la cittadinanza polacca e viene elevato con tutta la sua famiglia e discendenza all' ordine equestre del Regno di Polonia con un solenne diploma, nel quale, dopo enumerati i molteplici servigi da lui resi allo Stato, viene dichiarato « ornamento di questo secolo. »

La parentela contratta per via di matrimonio con una famiglia di magnati polacchi lo spinge maggiormente in alto, ed agli onori, fra i quali la elezione a segretario del Re, si aggiungono le dovizie derivanti per la massima parte dalla gestione delle miniere e della zecca del regno. Senonchè la rapidità stessa con la quale era giunto il Burattini ai supremi onori e alla ricchezza, doveva suscitargli contro numerosi e potenti nemici. Nella grande dieta del regno di Polonia tenuta negli anni 1661-1662 furono mosse dalla nobiltà polacca contro Tito Livio Burattini gravi e molteplici accuse, dalle quali, sorretto dal favore del Re, riuscì a scolparsi, cedendo tuttavia ad altro concorrente parte della coniazione delle monete della quale era stato incaricato con investitura perpetua.

L'astro del Burattini cominciò ad impallidire alla morte della regina Maria Luisa, avvenuta nel 1667, e specialmente dopo l'abdicazione del re Giovanni Casimiro seguita l'anno successivo. Il nuovo re, Michele Wisnowiecki, salito al trono nel 1669, aveva in moglie una Eleonora d'Austria e perciò la Corte da franco-italiana si trasformò in tedesca.

Non tardò tuttavia il Burattini a ricuperare il favore reale, del quale ebbe segni nuovi e notevolissimi : nell' ottobre 1672 egli era comandante di Varsavia, carica della quale lo troviamo investito anche nel settembre 1673, mentre il Re si trovava al campo contro i Turchi. Alla morte del re Michele saliva al trono nel 1674 Giovanni Sobieski, la cui moglie, Maria Casimira d'Arquien, era stata dama d'onore della defunta regina Maria Luisa di Gonzaga, e quindi è sommamente probabile che il credito del Burattini, anzichè scemare, siasi notevolmente accresciuto.

Degli ultimi anni della sua vita poco o nulla ci è noto : questo solo sappiamo, che egli mancò ai vivi nel 1682.

Come, con una vita così agitata e ripiena, Tito Livio Burattini abbia potuto occuparsi degli studi è un mistero che si spiega soltanto con l'acutezza dell'ingegno e con una attività veramente meravigliosa, e dell' una e dell' altra fanno fede amplissima i documenti che mi è riuscito di raccoglierne.

Avuta, poco dopo il suo arrivo in Polonia, comunicazione dal Pudlowski della breve scrittura giovanile di Galileo intorno alla bilancetta, ne faceva argomento di studio attentissimo. « Doppo haver, scrive egli, ben considerata quest'operetta, pensai di farne un altra differentissima, il successo della quale fu molto efficace, perchè in luogo delli fili d'ottone che avvolgeva il signor Galileo attorno alla sua Bilancetta, io ciò feci con la divisione minutissima delle linee trasversali e con tre cursori; però che con questa faccio più presto cento operazioni, di quello se ne può far una con quella del signor Galileo ; ma nulla dimeno non pretendo di levar la gloria di quel grand' huomo, sapendo esser cosa facile aggiongere alle cose trovate. » Una prima redazione di tale suo lavoro essendo andata perduta nella occasione di certa aggressione da lui subìta nel 1645, ne stese una seconda alla quale diede il titolo seguente : « La bilancia sincera di Tito Livio Burattini con la quale per

teoria e pratica con l'aiuto dell' acqua, non solo si conosce le frodi dell' oro e degli altri metalli, ma ancora la bontà di tutte le gioie e di tutti i iquori.[1] »

E di qui appunto, seguendo il consiglio del Pudlowski, egli prese le mosse per la proposta della « Misura Universale » : ecco anzi quale, con le parole del Burattini stesso[2] (le quali io procurerò, per quanto è possibile, di sostituire alle mie), sarebbe stata l'occasione alla scoperta.

Detto, nel proemio, della presentazione da lui fatta al Pudlowski della scrittura intorno alla Bilancetta di Galileo, espone come, arrivato a leggere in qual maniera « per via dell' acqua trovavo la proporzione fra la sfera ed il cubo, restò un poco sopra di sè sospeso e poi mi disse queste formali parole : Voi siete arrivato molto vicino a trovare una cosa tanto ricercata da tutto il mondo, cioè il peso e la misura universale, e suggiunse che molte e molte volte aveva egli a ciò pensato, ma che mai haveva creduto potersi pesare un corpo nell' acqua, che fusse in essa mergibile senz'attaccarlo a qualche corda o filo di metallo, come io all' hora haveva mostrato potersi fare. Mi disse in oltre e mi scongiurò, già che havevo trovato quest' invenzione, di

1. Bibl. Nat. de Paris. MM. Ital. 448, Suppl. fr. 496.

2. Poichè la edizione principe dell' opera capitale del Burattini è divenuta tanto rara, mi richiamo alla ristampa che, con una prefazione del prof. Lodovico Birkenmajer, ne fu curata dalla I. R. Accademia delle scienze di Cracovia col titolo seguente : *Misura Universale* di Tito Livio Burattini. Podlug wydania Wilenskiego z roku 1675 wydal powtornie wydzial Mat. Przyr. Akademii umiejetnosci w Krakowie. Ryciny na czterech tablicach wedlug oryginalu. W Krakowie. Nakladem Akademii Umiejetnosci. Sklad glowny w ksiegarni spolki wydawniczej polskiej. 1897. — Ne fu contemporaneamente edita una diligentissima traduzione polacca della Signora Sofia Karlinski Birkenmajer, per cura della medesima Accademia Imperiale e Reale delle Scienze di Cracovia, col titolo seguente : T. L. Burattiniego *Miara Powszechna*. Traktat wydany y roku 1675 w Wilnie po wlosku a obernie przetlomaczoni na Polski staraniem wydzialu matematyczno przyrodniczego Akademii. Z rycinami na IV. tablicach według oryginalu. W Krakowie. Nakladem Academii Umiejetnosci, Sklad glowny w ksiegarni spolki wydawniczej polskiei, 1897.

volervi applicar l'animo, e con l'aiuto dell'invenzione meravigliosa delli Pendoli trovata dal signor Galilei far dono al mondo di due cose tanto necessarie all' uso humano et alla vita civile ; cioè di statuire una misura et un peso universale. » Ammessa pertanto la veridicità di questo racconto, poichè il Pudlowski mancò ai vivi addì 4 maggio 1645, i primi studi e le prime ricerche del Burattini intorno a questo argomento dovrebbero farsi risalire a circa trent' anni prima della pubblicazione del suo lavoro, ed egli stesso dice d'essere stato « distratto da altre cure » dall' attendervi subito ; e chi conosca la vita agitata del Burattini non durerà fatica a prestar fede a tale sua affermazione.

Ed è in relazione con le premesse la introduzione al lavoro nei termini seguenti : « Fra tutte l'opere lasciateci dal signor Galileo Galilei Accademico linceo (che sono molte e tutte ammirabili) io stimo che quella dei Movimenti Locali di gran lunga superi tutte l'altre (benchè ogn' una sia rarissima), ma sopra tutto pare a me che quella delli Pendoli superi di tanto tutte l'altre, quanto supera l'oro tutti gli altri metalli, et il sole lo splendore di tutte l'altre stelle, bastando questa sola a render il suo nome immortale in tutti li secoli avvenire ; perchè questi ci danno il Tempo, questo ci dà la Misura, e questa ci dà il Peso, tutte cose necessarissime alla vita civile e colle quali sole, per così dire, l'Universo si regola. Sopra questa sua mirabile invenzione mai a bastanza lodata ho composto questa mia operetta, nella quale se vi sarà qualcosa di buono, tutto doverà essere attribuito all' ingegno suo, perchè senza di esso non haverei potuto far cos' alcuna, e però gli rendo quella gratitudine che da me gli è dovuta. — Donque li Pendoli saranno la base dell' opera mia, e da questi cavarò prima il mio Metro Cattolico, cioè misura universale, che così mi pare di nominarla in lingua greca, e poi da questa cavarò un Peso Cattolico, come pian piano andarò spiegando... »

Di qui adunque si ricava prima di tutto che alla misura lineare universale imponeva il Burattini il nome di « METRO », quello stesso cioè che tanti anni dopo doveva essere nuovamente proposto e definitivamente e quasi universalmente accettato.

Il nuovo sistema metrico, poichè così possiamo realmente chiamarlo, dovendo fondarsi sulla proprietà dei pendoli, incomincia il Burattini dallo stabilire sotto il titolo di « diffinizioni » alcune proprietà fondamentali di essi e dal trattare della loro composizione, al quale proposito, detto di quelli a semplice filo e delle avvertenze da aversi nel curarne la sospensione e nel preparare nel miglior modo il filo, soggiunge : « Ma perchè tali Pendoli molte volte fanno le vibrazioni per una spirale ovata, e però sono false, così per ovviare a quest' inconveniente la celebre Accademia del Cimento in Fiorenza ha inventato quest' altro modo di fare li Pendoli con un filo doppio, che forma un triangolo isoscele, e la palla sta nell' angolo più acuto e così non può andare di traverso e si può alzare et abbassare a beneplacito tirando et allongando il capo del filo che passa per lo foro, ma la misura del Pendolo si deve prendere dal cateto del triangolo e non dalli lati. » Non appagandosi però completamente neppure di questa disposizione, suggerisce il Burattini un suo speciale congegno di sospensione, intorno al quale stimo superfluo di entrare in particolari.

Alla dichiarazione di ciò che sia effettivamente il « metro cattolico » premette il Burattini una « digressione » nella quale dice : « Se la lunghezza della misura universale fusse tanto lunga quanto' l mio capriccio se l'imaginasse, tal misura sarebbe imaginaria, ma come questa è unita col tempo, anzi che si può dire esser lo stesso tempo, così non è in poter mio, nè meno di niun altro di abbreviarla e d'allungarla di più di quello che gli è conceduto dalla natura e dal tempo... Di questa misura universale... se ne potrà prendere o una maggiore o una minor parte, come

più sarà il piacere di ciascuna Nazione, e pure ogn'una saprà la misura che vien usata nelli Paesi altrui, benchè il mio desiderio sarebbe che almeno nelle misure e nelli pesi tutte le Nazioni del Mondo, dico di quelle c' hanno qualche civiltà, usassero le medesime, già che nella lingua e nelli costumi siamo tanto diversi gl'uni dagl' altri. » E finalmente esce a dire : « Sono stato molto tempo perplesso in giudicare qual parte mi doveva io prendere dell' infinita et uniforme misura universale per costituire il Metro, e finalmente doppo havervi molto pensato, mi son risoluto di prender la lunghezza d'un Pendolo che fa una vibrazione nel tempo d'un minuto secondo, ciò è che faccia in un hora 3600 vibrazioni, e benchè questa lunghezza sia un poco maggiore di quello che io la desiderarei, ad ogn modo è tale che facilmente gli huomini se ne possono servire, e con essa conservaremo il tempo proporzionato a quello fu statuito dagli antichi, a i quali parve di dividere un hora in sessanta minuti et un minuto in sessanta secondi. Sarà donque bene di metter qui sotto una tavoletta nella quale vedremo le vibrazioni che faranno dieci Pendoli di differente lunghezza, cioè principiando da un Pendolo, una vibrazione del quale sia un minuto secondo : il secondo sarà di due minuti secondi, e così di mano in mano sino a dieci minuti secondi. Da questa tavoletta vedremo di che lunghezza doverann' esser e saranno tutte le loro lunghezze composte di numeri quadrati, pelli quali le radici saranno i minuti secondi » ; da essa ancora « si vede che la lunghezza delli Pendoli va in proporzione con li tempi, come vanno li quadrati alle radici di questi, e le vibrazioni vanno sminuendo a proporzione dell' augumentazione di queste radici. »

Rinunzio ad entrare in ulteriori particolari riguardo a questa tavoletta per venire direttamente ai varii modi che l'autore suggerisce per trovare la lunghezza del pendolo che batte il secondo, cioè la « misura universale » da lui proposta.

Il primo modo consiste nell' osservare « e numerare le vibrazioni che farà il Pendolo dal mezzogiorno d'un giorno fino al mezzogiorno dell' altro susseguente, cioè nello spazio d'hore ventiquattro inclusive, nel qual tempo il tuo Pendolo deve fare giustamente 86400 vibrazioni : ma prima di far quest' osservazione tu la puoi fare d'una sol' hora, il qual tempo tu puoi trovare per mezzo d'un ésattissimo horologio a sole, e nel corso d'un hora deve fare il tuo Pendolo 3600 vibrazioni, e se ne farà più di detto numero, lo devi allungare e facendone meno lo devi scortare, e questo far tante volte sin tanto che in un hora tu haverai 3600 vibrazioni giustamente. Accomodato c' havrai il tuo Pendolo in maniera tale che (come s'è detto) in un hora faccia giustamente 3600 vibrazioni, che sono tanti minuti secondi di tempo, farai poi la medesima osservazione nel corso d'hore 24, e se in questo tempo troverai precisamente 86400 vibrazioni, dirai che il tuo Pendolo sarà giustissimo, e per conseguenza la misura universale sarà di quella lunghezza che dev' essere. »

Del secondo modo dirò brevemente che consiste nel dare al pendolo una lunghezza arbitraria, per esempio all' incirca quella della statura di un uomo, metterlo in luogo chiuso per sottrarlo all' azione del vento e mediante un orologio a sole od a ruote osservare il numero delle vibrazioni che compirà in un' ora : divisa poi la lunghezza del pendolo, misurata dal punto di sospensione al centro della palla, in 10000 parti uguali « coll' aiuto delle linee trasversali » il cui uso aveva insegnato nel trattato della Bilancetta, determinare con una regola del tre inversa la lunghezza del pendolo che darebbe le 3600 vibrazioni all' ora.

Come terzo modo suggerisce di assumere il quadrato di 3600, cioè del numero delle vibrazioni che deve fare il pendolo cercato, il quadrato del numero delle vibrazioni che compirebbe in un' ora un pendolo qualunque, ottenendo la lunghezza di quello cercato dal rapporto fra i due quadrati.

Il quarto consiste nel ridurre ambedue i quadrati a millesimi o a centesimi : la cercata lunghezza del pendolo risulterà in tal caso rappresentata da quella determinata frazione del pendolo preso a caso.

Mostra infine il Burattini due operazioni dirette ad ottenere il numero delle vibrazioni che farebbe un pendolo di lunghezza uguale ad un multiplo o ad una frazione di quello che batte il secondo.

Dopo ciò, passando alla « Divisione del Metro Cattolico », viene a dire : « Molte considerazioni ho fatto circa la divisione del Metro Cattolico per potermene poi servire nelli pesi comodamente, come più avanti dirò e mostrarò diffusamente, et in fine, doppo havervi molto pensato, l'ho diviso prima in quattro parti eguali, e poi ogni una di queste in altre quattro, così tutto il Metro sarà diviso in sedici parti. Io faccio questa divisione per quelle ragioni che poi mostrarò in quest' altro trattato del Peso universale. Ogni una di queste decimeseste parti si potrebbe dividere per lo lungo in altre sedici et in altrettante per lo traverso, e poi coll' aiuto delle linee trasversali resterebbe divisa ogni decimasesta parte in 256 parti, e tutto il metro in 4096 : ma lascio questa divisione a beneplacito d'ognuno. » Più innanzi egli insiste a non attribuire importanza alcuna al sistema delle divisioni e suddivisioni e soggiunge : « ogn' uno lo divida come più gli piacerà, che io me ne contento, bastando a me che' l Metro sia della lunghezza che dev' essere. » Nessun cenno però si trova di multipli del metro in alcuna parte del presente lavoro.

« Del peso e della misura corporea universale » tratta il Burattini in un successivo capitolo, e incominciando da questa seconda dice : « come ho diviso la misura universale in sedeci parti uguali, così dal cubo di questa levarò un minor cubo li di cui lati saranno d'otto parti, che così l'area corporale sarà l'ottava parte del superiore. La terza misura sarà della quarta parte per ogni lato, e l'area corpo-

rale sarà l'ottava parte della seconda. La quarta sarà composta dell' ottava parte e sarà l'ottava della terza, e finalmente la quinta sarà per ogni lato una parte delle sedeci, e questa sarà l'ottava parte della quarta, e la quattromillesima nonagesima sesta parte della misura universale cubicata. »

Giustificata la scelta dei cinque cubi, prosegue : « Di questi cinque prendi' l minore e fanne un cubo, ciascun lato del quale sia una parte delle sedeci, il qual cubo per farlo ottimo si doverebbe far di metallo, come stagno, overo ottone, e potrebbe esser vuoto, ma però in maniera che non stasse a galla nell' acqua » e, detto delle avvertenze da aversi nella loro costruzione, richiamandosi a quanto già espose nella « Bilancia sincera », insegna, come devono pesarsi nell' aria e poi nell' acqua, e come se ne deduca il peso dell' acqua contenuta in ciascuno. « Il peso dell' aqua contenuta dal cubo minore, cioè da quello il di cui ciascun lato è una parte delle sedeci del Metro Cattolico, sarà il nostro Peso Cattolico. Il secondo cubo ne conterrà 8. Il terzo 64. Il quarto 512 et il quinto 4096. Già ho detto, quando parlava del Metro, che la sua lunghezza era un poco maggiore di quello c' haverei desiderato che fusse, et hora dico che'l Peso Cattolico è un poco minore di quello ch'io l'haverei voluto, ma non si può sforzar la natura e bisogna lasciarla fare a suo modo. »

Riconoscendo pertanto che non tutte l'acque sono uguali nel peso, suggerisce di prendere « dell' acqua piovana, che cade nella Primavera, nell' Estate e nel principio dell' Autunno; non già nel tempo delle pioggie repentine, ma doppo c' haverà piovuto una mezza giornata, e che poi sarà usata in un giorno nè caldo nè freddo » ed assicura « che in mille libre di peso non si trovarà una mezza libra di differenza, nè forse un quarto dall' una all' altra, il che da me è stato molte volte sperimentato. »

E conchiude . « Questo è quanto presentemente posso dire della Misura e del Peso universale : se piacerà questo

mio pensiero o che saranno queste cose stimate necessarie, ne havrô somma consolazione : se poi non saranno reputate tali, accettisi la buona volontà che ho di giovare a tutti, non pretentendo io niuna utilità particolare. »

Procuriamo pertanto di vedere quale sia il posto che al Burattini viene a competere nella storia della sua proposta.

« On peut réduire à trois les unités qui paroissent les plus propres à servir de base, la longueur du pendule, un quart de cercle de l'équateur, enfin un quart du méridien terrestre ». Così si legge nel celebre rapporto intorno alla scelta d'una unità di misura presentato all' Accademia delle scienze di Parigi da Borda, Lagrange, Laplace, Monge e Condorcet addì 19 marzo 1791 [1]. Restringendomi pertanto a parlare della prima delle accennate unità, comincierò dall' osservare che la idea di servirsi del pendolo non seguì così immediatamente la grande scoperta di Galileo, come lo pretenderebbe il Signor de la Condamine [2], poichè il primo cenno che noi ne troviamo non risale al di là dell' anno 1660. Il Birch infatti nella sua *History of the Royal Society* menziona in più luoghi, a partire da questo stesso anno 1660, gli studi di Sir Cristoforo Wren e d'altri sul pendolo considerato come misura universale [3]. Anche un precedente storiografo della medesima Società, lo Sprat, aveva conservata memoria del fatto, trascurando tuttavia di tramandare anche la data relativa. Infatti fra i lavori della Società anteriori all' anno 1667, nel quale la sua opera vide per la prima volta la luce, egli menziona : « A discourse of the most convenient length of a Pendulum,

1. *Histoire de l'Académie Royale des Sciences.* Année M. DCC.LXXXVIII, etc. A Paris, de l'imprimerie royale, MDCC.XCI, pag. 7-8.

2. *Histoire de l'Académie Royale des Sciences.* Année M.DCC.XLVII, etc. A Paris, de l'imprimerie royale, MDCC.LII, pag. 86.

3. *The history of the Royal Society of London for improving of natural knowledge from its vise*, etc. By Thomas Birch, Vol. I, London, 1756, pag. 4, 7.

for making a Standard for a universal Measure » e fra gli strumenti inventati dai membri della Società stessa ricorda : « A universal Standard, or measure of Magnitudes, by the help of a Pendulum, never before attempted[1]. » Noteremo ancora che un altro segretario della Società Reale di Londra, curando nel 1705 la pubblicazione delle opere postume di Roberto Hooke, registra, prima d'una serie di « Lectures concerning Navigation and Astronomy », una memoria relativa alla misura universale nei termini seguenti : « The last and best way hitherto thought of is, that by the length of a pendulum vibrating seconds... which, for ought I know. was first invented by the Royal Society, tho' it has been since published by Monsieur Huygens, Monsieur Picart, and divers others [2]. » E l'Hooke medesimo, protestando contro alcune affermazioni del Cassini rivendicante all' Accademia delle Scienze di Parigi alcune invenzioni concernenti l'astronomia e la navigazione [3], scrive : « The 3d thing is about the finding a standard for an universal measure by the length of a Pendulum vibrating a certain time. This, I believe, was first invented and tried by Sir Christopher Wren. some years before the beginning of the Society. — But that this length would not be the same, all over the World, was discovered by me to this Society, 32 or 33 years since, as will appear by the registers of this Society [4]. » Con la quale seconda protesta intende evidentemente di alludere l'Hooke alla celebre osservazione del

1. *The history of the Royal Society of London for the improving of natural knowledge*, by Tho. Sprat. The fourth edition. London, 1734, pag. 247, 314.

2. *The posthumous works of* Robert Hooke, etc. published by Richard Waller. London, 1705, pag. 458.

3. *De l'origine et du progrès de l'astronomie et de son usage dans la géographie et dans la navigation*, par M. Cassini. A Paris, de l'imprimerie royale. M.DC.XCIII, pag. 27-28.

4. *Philosophical experiments and observations of the late eminent* Dr. Robert Hooke, etc. published by W. Derham. London, M. DCCXXVI, pag. 390.

Richer [1] inserita nella raccolta alla quale prolude il lavoro del Cassini succitato, e se alla data della pubblicazione di questa si riferisce l'Hooke, si comprende come egli intenda di far risalire la osservazione sua all' anno 1660.

Tornando pertanto all' argomento principale, dalle affermazioni dell' Hooke risulterebbe che la idea di una misura universale, fondata sulla lunghezza del pendolo che batte un determinato tempo, sarebbe stata concepita dal Wren alcuni anni prima della fondazione della Società Reale di Londra : affermazione questa, la quale non ha l'appoggio di alcun documento.

Il Grant, il quale ebbe agio di consultare il *Journal Book* della Società Reale, trovò che : « the question of an invariable standard of measure, founded on the oscillations of the pendulum, had been discussed at several of the meetings of the Society, towards the close of the year 1661 and the beginning of the following year. At the meeting held on the 22d of January 1662 it is stated that the President, Lord Brouncker, introduced the history and schemes of the pendulum experiment, and that a committee, consisting of the President, M. Boyle, Sir William Pettey, Dr. Wilkins and Dr. Wren, was appointed to make trials of it. » (*Journal Book*, vol. I, p. 46). — « It would appear that the experiments of the Committee were not successful, for, at the meeting held on Feb. 5, 1662, Dr. Wren was entreated to think of an easy way for a universal measure, other than the pendulum. » (*Journal Book*, vol. I, p. 58 [2]).

Alle difficoltà derivanti dalla non ancora avvenuta scoperta del centro di oscillazione, si aggiunsero le obiezioni dall' Hooke avanzate nell' adunanza del 14 dicembre 1664

1. *Observations astronomiques et physiques faites en l'isle de Caïenne*, par M. Richer. A Paris, de l'imprimerie royale, M.DC.LXXIX, pag. 66.

2. *Note on the origin and the attemts made in the seventeenth century to derive from physical principles an invariable standard of measure* (*Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, etc. Vol. XV, London, 1855, pag. 37-38).

nella quale « he remarked, among other disadvantages, which would accompany its practical application, that if, as was in all probability the case, the force of gravity increased in intensity from the equator to the poles, it would necessarily follow that in proceeding from the equator towards either of the poles, the oscillations of the seconds' pendulum would gradually be quickened [1]. » Questa divinazione, così caratteristica del genio di Hooke, fu dunque annunziata alla Società Reale nove anni prima del ritorno di Richer da Caienna.

Ma gli studiosi hanno ai giorni nostri a loro disposizione una fonte di notizie ben più copiosa ed altrettanto sincera quanto quella rappresentata dai registri della Società Reale di Londra, e che è costituita dal carteggio di Cristiano Huygens [2] : e la parte avuta da questo grande scienziato in siffatto argomento è ormai troppo ben nota perchè abbia bisogno d'essere posta in evidenza.

Non vorrò tuttavia tacere che in una rassegna storica spassionata e diligente di cosiffatte ricerche non può passarsi sotto silenzio Gabriele Mouton, uno dei può abili astronomi del suo tempo, gran calcolatore, nato a Lione nel 1618 ed ivi morto addì 28 settembre 1694. In un 'opera, oggidì rarissima, trovasi infatti la proposta di una misura universale ed invariabile ch' egli chiamava col nome di « virgula geometrica », dedotta dalla lunghezza del pendolo e fondata sul sistema decimale. Quest' opera porta la data del 1670 [3], e quindi apparisce posteriore ai lavori della *Royal Society*, tut-

1. *Op. cit.*, pag. 39.

2. *Œuvres complètes* de Christiaan Huygens publiées par la Société Hollandaise des Sciences. Tome IIIe, pag. 427-428, 438. Tome IVe, pag. 26, 34-35, 52, 59, 86-87. Tome V^e^, pag. 120, 138, 149, 158, 172, 187. Tome VIe, pag. 232-234, 259-261, 269.

3. *Observationes diametrorum solis et lunae apparentium, meridianarumque aliquot altitudinum solis et paucarum fixarum, etc. Una cum nova mensurarum geometricarum idea, novaque methodo eas communicandi et conservandi in posterum absque alteratione.* Auctore Gabriele Mouton, Lugdunensi. Lugduni, M.DC.LXX.

tavia la buona fede della quale questo studioso diede saggio e la cura particolare con cui sono condotte ed eseguite tutte le sue ricerche valsero a rendergli assai benevoli gli storici della scienza, e quando tutto il dietroscena, che è rappresentato dai registri della Società Reale e dal carteggio di Cristiano Huygens, non era peranco noto, il merito della proposta era senz' altro al Mouton attribuito, e lo stesso Huygens ne fece onorevolissima menzione. Così il Delambre mette in evidenza una certa originalità nelle idee del Mouton, avvertendo com' egli proponesse di impiegare le oscillazioni d'un pendolo per conservare il tipo della misura universale ch' egli faceva derivare da un grado di meridiano [1].

Ora, che il nostro Burattini avesse conoscenza di quanto prima di lui erasi operato per devenire ad una « misura universale », parmi di dover escludere per parecchie ragioni.

Anzitutto nel proemio al suo lavoro così egli si esprime: « non so se sarò arrivato all' approvazione universale, spero tuttavia che niuno (se non m' inganno) sia sin' hora arrivato tant' oltre, perchè doppo ch' io travaglio attorno la presente operetta non ho mancato di domandare il parere delli primi huomini di questo secolo, senza però dir loro qual fosse il mio fondamento, e tutti unitamente hanno lodato il mio pensiero, con dubio però della riuscita, nè ciò senza ragione per la difficoltà dell' attentato, non havendo niun autore scritto sino al presente di tal materia. » E da fonte non sospetta, cioè da privati carteggi fra altre persone, noi abbiamo indubbiamente che intorno all' argomento si affaticava il Burattini fino dal 1648 almeno [2], con che riuscirebbe confermata l'asserzione sua d'averne conferito col Pudlowski. Che se non si accenna esplicitamente al fondamento ch' egli intendeva di dare alla sua

1. *Histoire de l'astronomie moderne* par M. Delambre. Tome IIe, Paris, 1821, pag. 554.
2. *Intorno alla vità ed ai lavori di Tito Livio Burattini*, etc. pag. 73.

proposta, ciò riesce giustificato dalle sue stesse dichiarazioni, e d'altronde vi è esplicitamente detto come la proposta sua si sarebbe strettamente legata ai risultati ai quali era pervenuto con i suoi studi intorno alla Bilancetta galileiana. Nè l'accennare, come vedemmo, ch' egli fa in un luogo della sua scrittura all' orologio « a ruote fatto col Pendolo, inventato dal Signor Christiano Hugenio Olandese, Mathematico insigne de' nostri tempi » deve far credere ch' egli avesse conoscenza dell' *Horologium oscillatorium* e delle proposte in esso contenute relativamente alla misura universale, poichè assai tempo prima della pubblicazione di questo lavoro si costruivano orologi a pendolo, anzi uno di tali orologi, costruito da Salomone Coster, fu mandato appunto da Tito Livio Burattini al Granduca Ferdinando di Toscana fin dai 25 settembre 1657.

Di più l'affermare ripetutamente la inalterabilità e la immutabilità della misura da lui proposta dimostra ch' egli non aveva conoscenza nè dalla divinazione dell' Hooke, nè degli esperimenti fatti dalla *Royal Society*, nè delle osservazioni che il Richer aveva fatte a Caienna. Che se finalmente avesse avuto il Burattini cognizione dell' *Horologium oscillatorium*, non v' ha dubbio alcuno che della preziosa scoperta relativa alla determinazione del centro di oscillazione egli avrebbe approfitato, riconoscendone con quel suo acuto ingegno la importanza somma per lo scopo ch' egli si proponeva di conseguire.

Se anche dunque non potrà riconoscersi al Burattini il merito di aver pubblicato il primo per le stampe la proposta di dedurre una misura universale dalla lunghezza del pendolo che batte il secondo, come deve essergli riconosciuto quello d'averla battezzata per il primo col nome che presentemente essa porta, pure non potrà negarsi ch' egli sia stato il primo, non solo a pensarvi, ma ancora a dare corpo al suo disegno, la cui base fondamentale era propugnata ancora un secolo dopo, in Francia dal Bouguer e dal

Universitas BIBLIOTHECA Ticinensis

La Condamine, ed in Inghilterra dal Whitehurst e dall' Hutton [1]; e come al Mouton si accorda che pervenne alla sua proposta indipendentemente da quanto prima di lui erasi tentato e fatto, così nel nostro Burattini dovrà riconoscersi pari buona fede, contribuendo ancora in favor suo la attenuante del trovarsi in certo modo fuori della grande corrente degli studi, e continuamente occupato nel disimpegnare mansioni gravissime, e che in gran parte non avevano con gli studi la benchè minima attinenza.

A compimento della sua proposta sulla « Misura Universale » il Burattini disegnava ancora di operare la misura di due o tre gradi da eseguirsi nelle grandi pianure della Polonia e giovandosi di strumenti ch' egli aveva preparati all' uopo; ma, dapprima le molteplici e svariate sue occupazioni, e poi la morte lo impedirono dal mandare ad effetto questo suo divisamento.

ANTONIO FAVARO.

1. *Sur les mesures naturelles*, par v. s. m. VAN DER WILLIGEN (*Archives du Musée Teyler*. Vol. III, pag. 143). Harlem, 1871.

SUR LES PROBLÈMES MÉCANIQUES

ATTRIBUÉS A ARISTOTE

Je voudrais apporter ma contribution à l'Histoire des sciences en essayant de caractériser les conceptions des Anciens sur la mécanique, telles qu'elles apparaissent dans les *Problèmes mécaniques* attribués à Aristote.

L'ouvrage s'ouvre par une introduction au cours de laquelle, et au milieu de considérations d'ailleurs incohérentes, l'auteur pose une sorte de déclaration de principe ainsi conçue :

A) Τὰ μὲν οὖν περὶ τὸν ζυγὸν γινόμενα εἰς τὸν κύκλον ἀνάγεται, τὰ δὲ περὶ τὸν μοχλὸν εἰς τὸν ζυγόν, τὰ δ᾽ἄλλα πάντα σχεδὸν τὰ περὶ τὰς κινήσεις τὰς μηχανικὰς εἰς τὸν μοχλόν.

B) Ἔτι δὲ διὰ τὸ μιᾶς οὔσης τῆς ἐκ τοῦ κέντρου γραμμῆς μηθὲν ἕτερον ἑτέρῳ φέρεσθαι τῶν σημείων τῶν ἐν αὐτῇ ἰσοταχῶς, ἀλλ᾽ ἀεὶ τὸ τοῦ μένοντος πέρατος πορρώτερον ὄν θᾶττον, πολλὰ τῶν θαυμαζομένων συμβαίνει περὶ τὰς κινήσεις τῶν κύκλων περὶ ὧν ἐν τοῖς ἑπομένοις προβλήμασιν ἔσται δῆλον. (p. 55. l. 5-14) [1].

La balance se ramène au cercle, le levier à la balance, l'action motrice des autres machines au levier.

En outre, le fait que deux points d'une même droite issue du centre ne sont jamais déplacés aussi vite l'un que l'autre, mais que toujours le plus éloigné de l'extrémité fixe est mû plus vite, est la cause que beaucoup de choses dont on s'étonne arrivent dans les mouvements produits au moyen de cercles; cela sera manifeste dans les problèmes subséquents.

Ainsi, le mode d'action des machines consistant en un solide mobile autour d'un axe fixe est indiqué comme ayant sa cause dans ce fait d'ordre géométrique, que la longueur

1. Édition Didot, volume IV.

d'un arc de cercle répondant à un angle au centre donné croît en raison du rayon. Ce point est à retenir.

Le premier problème qui se présente est relatif à la sensibilité de la balance ; voici en quels termes il est posé :

C) Πρῶτον μὲν οὖν τὰ συμβαίνοντα περὶ τὸν ζυγὸν ἀπορεῖται, διὰ τίνα αἰτίαν ἀκριβέστερά ἐστι τὰ ζυγὰ τὰ μείζω τῶν ἐλαττόνων.

Τούτου δ'ἀρχή, διὰ τί ποτε ἐν τῷ κύκλῳ ἡ πλεῖον ἀφεστηκυῖα γραμμὴ τοῦ κέντρου, τῆς ἐγγὺς τῇ αὐτῇ ἰσχύϊ κινουμένης, θᾶττον φέρεται τῆς ἐλάττονος[1]· τὸ γὰρ θᾶττον λέγεται διχῶς· ἄν τε γὰρ ἐν ἐλάττονι χρόνῳ ἴσον τόπον διεξέλθῃ, θᾶττον εἶναι λέγομεν, καὶ ἐὰν ἐν ἴσῳ πλείω.

Ἡ δὲ μείζων ἐν ἴσῳ γρόνῳ γράφει μείζονα κύκλον· ὁ γὰρ ἐκτὸς μείζων τοῦ ἐντός. (p. 55, l. 34-43).

En ce qui concerne la balance, la première chose qui donne matière à discussion, est la raison pour laquelle les plus grandes balances sont plus exactes que les plus petites. Le principe, dans cette question, est de savoir pourquoi, dans le cercle, une ligne s'écartant plus grandement du centre qu'une autre, et cette dernière étant mue par la même force, est déplacée plus vite? En effet « plus vite » se dit dans deux sens : de ce qui parcourt dans un moindre temps un espace égal, ou dans le même temps un espace plus grand. Or la plus grande ligne décrit, dans le même temps, un plus grand cercle, car le cercle extérieur est plus grand que l'intérieur.

La valeur propre de ἀφεστηκυῖα est « placée hors de, ἀπό ἑστηκυῖα » ; je prends donc « πλεῖον ἀφεστηκυῖα γραμμὴ τοῦ κέντρου » dans le sens de « droite excentrique plus éloignée du centre, et non dans celui de droite diamétrale se prolongeant plus loin à partir du centre ». Il s'agit là de la ligne de direction de la force, et c'est à la perpendiculaire abaissée du centre sur cette ligne que se rapporte le membre de phrase : Ἡ δὲ μείζων ἐν ἴσῳ χρόνῳ γράφει μείζονα κύκλον. Quant à la suite des idées elle me paraît être la suivante : Une force de grandeur constante fait tourner la figure plus ou moins vite suivant que sa ligne de direction est à une distance plus ou moins grande du centre. C'est un fait dont le pourquoi reste à trouver ; si on le suppose acquis, il

1. Ces mots τῆς ἐλάττονος paraissent n'être qu'une glose venue de la marge (T).

en résulte ce second fait que, étant donné deux balances dont l'une a le fléau plus long que l'autre, sous l'action d'un même excès de poids, le déplacement de l'extrémité du bras surchargé est plus sensible dans la première balance que dans la seconde, parce qu'il correspond à la fois à une plus grande variation angulaire et à un plus grand rayon. Si donc on a la raison du premier fait, on aura par cela même celle du second. Et en ce qui concerne cette raison commune, l'auteur ajoute immédiatement :

D) Αἴτιον δὲ τούτου ὅτι φέρεται δύο φορὰς ἡ γράφουσα τὸν κύκλον. p. 55, l. 43-44).

La raison de ces choses est que la ligne qui décrit le cercle obéit à deux impulsions.

Pour justifier ce dernier dire, l'auteur expose d'abord correctement la composition cinématique de deux translations rectilignes ; puis, considérant deux positions successives de l'extrémité du fléau sur le cercle qu'elle décrit, il décompose le déplacement en deux autres dirigés suivant le rayon et la tangente issus du point qui marque la position initiale. La composante radiale répond à une action perturbatrice engendrée par la fixité du centre ; suivant qu'elle est plus ou moins grande (pour une même valeur de la composante tangentielle), elle contrarie plus ou moins l'effet de la force qui agit suivant la tangente, et la rotation s'en trouve plus ou moins ralentie. Or cette composante radiale diminue à mesure que le rayon augmente, car on sait que de deux arcs moindres chacun que deux quadrants et sous-tendus par des cordes égales, celui qui est pris sur la circonférence de plus grand rayon a la plus petite flèche. Donc la même force est moins contrariée sur un plus grand disque, et, par suite, le fait tourner plus vite. Du reste, voici le texte :

E) Ἐὰν δὲ δυοῖν φερομένοιν ἀπὸ τῆς αὐτῆς ἰσχύος τὸ μὲν ἐκκρούοιτο πλεῖον, τὸ δ' ἔλαττον, εὔλογον βραδύτερον κινηθῆναι τὸ πλεῖον ἐκκρουόμενον τοῦ ἔλαττον

Si de deux choses déplacées par la même puissance l'une est détournée davantage et l'autre moins, il est conforme à la raison que a plus dé-

ἐκκρουομένου· ὃ δοκεῖ σομβαίνειν ἐπὶ τῆς μείζονος καὶ ἐλάττονος τῶν ἐκ τοῦ κέντρου γραφουσῶν τοὺς κύκλους· διὰ γὰρ τὸ ἐγγύτερον εἶναι τοῦ μένοντος τῆς ἐλάττονος τὸ ἄκρον ἢ τὸ τῆς μείζονος, ὥσπερ ἀντισπώμενον εἰς τοὐναντίον, ἐπὶ τὸ μέσον[1], βραδύτερον φέρεται τὸ τῆς ἐλάττονος ἄκρον.

Πάσῃ μὲν οὖν κύκλον γραφούσῃ τοῦτο συμβαίνει, καὶ φέρεται τὴν μὲν κατὰ φύσιν κατὰ τὴν περιφέρειαν, τὴν δὲ παρὰ φύσιν εἰς τὸ πλάγιον καὶ τὸ κέντρον.

Μείζω δ'ἀεί τὴν παρὰ φύσιν ἡ ἐλάττων φέρεται· διὰ γὰρ τὸ ἐγγύτερον εἶναι τοῦ κέντρου τοῦ ἀντισπῶντος κρατεῖται μᾶλλον.

Ὅτι δὲ μεῖζον τὸ παρὰ φύσιν κινεῖται ἡ ἐλάττων τῆς μείζονος τῶν ἐκ τοῦ κέντρου γραφουσῶν τοὺς κύκλους, ἐκ τῶνδε δῆλον. Ἔστω κύκλος, etc. (p. 56, l. 30-46).

tournée soit mue plus lentement : c'est ce qu'on voit se produire pour une droite plus grande et une autre plus petite, parmi celles issues du centre et décrivant des cercles; car le fait que l'extrémité du rayon moindre est plus rapprochée du point fixe que celle du plus grand, est cause qu'elle est déplacée plus lentement, comme si elle était tirée (davantage) en sens contraire. A la vérité toute droite décrivant un cercle éprouve cela, et est déplacée conformément à la nature suivant la circonférence, contre nature vers le côté, c'est-à-dire vers le centre. Mais toujours la plus petite est déplacée davantage contre nature, parce que (son extrémité) étant plus rapprochée du centre perturbateur est influencée davantage. Que le déplacement contre nature soit plus grand pour une droite moindre que pour une plus grande parmi celles décrivant des cercles, cela résulte de ce qui suit. Soit un cercle, etc.

La suite du raisonnement consiste à opérer la décomposition de mouvement que j'ai indiquée plus haut, et à appliquer le théorème de géométrie sur la flèche de l'arc de corde donnée.

Avant d'aller plus loin je dois présenter quelques observations.

La théorie est tirée du rapprochement entre un concept d'ordre mécanique et ce fait d'ordre géométrique que, dans des arcs sous-tendus par des cordes égales, au plus grand rayon correspond la plus petite flèche; or ce fait géométrique n'est pas du tout celui que l'auteur avait indiqué par anticipation, dans son introduction (B), comme devant servir de

1. Ces mots. ἐπι τὸ μέσον, « vers le centre », paraissent une glose venue

point de départ à son système. Le point de vue de l'introduction semble ici abandonné, et ce qu'il y a de curieux, c'est qu'il va être repris tout à l'heure à propos du levier.

On remarquera aussi que la théorie, qui est jusqu'ici d'ordre *dynamique*, peut, par une transition toute naturelle, prendre un caractère *statique* qui la rend propre à la détermination de la condition d'équilibre du levier. Dire qu'une même puissance considérée dans deux positions différentes fait tourner la figure plus vite dans un cas que dans l'autre, c'est dire que dans le premier cas elle agit plus *efficacement*. Ce passage de l'idée « plus vite » à l'idée « plus facilement, plus efficacement » est effectivement marqué dans la suite de l'exposition par le rapprochement des mots θᾶττον et ῥᾷον. On est alors conduit à prendre pour mesure de l'*efficacité* d'une force de grandeur donnée, la distance de la ligne de direction au centre de rotation. Mais, toutes choses égales, l'efficacité est évidemment proportionnelle à la grandeur de la puissance, donc deux puissances antagonistes sont également efficaces, et par suite en équilibre, si leurs intensités quantitatives sont en raison réciproque des bras de levier.

Voici maintenant pour le levier.

F) Ἐπεὶ δὲ θᾶττον ὑπὸ τοῦ ἴσου βάρους κινεῖται ἡ μείζων τῶν ἐκ τοῦ κέντρου, ἔστι δὲ τρία τὰ περὶ τὸν μοχλόν, τὸ μὲν ὑπομόχλιον, σπάρτον καὶ κέντρον, δύο δὲ βάρη, ὅ τε κινοῦν καὶ τὸ κινούμενον· ὃ οὖν τὸ κινούμενον βάρος πρὸς τὸ κινοῦν, τὸ μῆκος πρὸς τὸ μῆκος ἀντιπέπονθεν· αἰεὶ δ'ὅσῳ ἂν μεῖζον ἀφεστήκῃ τοῦ ὑπομοχλίου, ῥᾷον κινήσει.

G) Αἰτία δ'ἐστὶν ἡ προλεχθεῖσα, ὅτι ἡ πλεῖον ἀπέχουσα ἐκ τοῦ κέντρου μείζονα κύκλον γράφει· ὥστ' ἀπὸ τῆς αὐτῆς ἰσχύος πλέον μεταστήσεται τὸ κινοῦν τὸ πλεῖον τοῦ ὑπομοχλίου ἀπέχον. Ἔστω μοχλὸς ἐφ' οὗ Α Β, βάρος δ'ἐφ' ᾧ τὸ Γ, τὸ δὲ κινοῦν ἐφ' ᾧ τὸ Δ, ὑπομόχλιον ἐφ' ᾧ τὸ Ε. Τὸ δ'ἐφ' ᾧ τὸ Δ κινῆσαν ἐφ' ᾧ τὸ Η, κινούμενον δὲ τὸ ἐφ' οὗ Γ βάρος, ἐφ' οὗ Κ. (p. 58, l. 38 — p. 59, l. 3.)

C'est-à-dire :

F) « Comme, sous l'action du même poids, une plus grande « ligne, parmi celles issues du centre, est mue plus vite (θᾶττον), « et que d'autre part trois choses sont à considérer dans le levier : « le point d'appui qui représente ici le fil (de la balance) ou le « centre, et deux poids, celui qui meut et celui qui est mû, il « s'ensuit que le poids qui est mû a avec le moteur la même « raison, mais inversée, que celle des longueurs (des bras). En « effet, si le moteur est plus éloigné du point d'appui, il mouvra « toujours plus facilement (ῥᾷον). »

Ce début ne soulève aucune difficulté, il marque simplement le passage du rapport « plus vite » au rapport « plus facilement, plus efficacement ». L'auteur pourrait s'en tenir là, mais il revient à la question : pourquoi un plus long rayon est-il mû plus vite? ou, ce qui revient au même, plus efficacement? et quoique cela ait déjà été expliqué à propos de la balance, il tient à rappeler l'explication. C'est à quoi il consacre la suite de l'exposition.

G) « La cause est celle qui a déjà été dite, à savoir que la « droite plus éloignée du centre décrit un plus grand cercle; de « sorte que le moteur plus éloigné du centre se déplacera davan- « tage [1]. Soit AB un levier, Γ le fardeau, Δ le moteur, E le « point d'appui; Δ après avoir mû est au point H, et après avoir « été mû le fardeau Γ est au point K.»

Le raisonnement s'arrête là brusquement. Mais l'auteur en a assez dit pour montrer évidemment que ce qu'il a en vue, c'est la comparaison des arcs décrits simultanément par les points d'application des deux forces, et lorsque pour rappeler la raison déjà donnée de l'efficacité, il se borne à dire qu'une plus grande efficacité correspond à un plus grand rayon, parce qu'au plus grand rayon correspond une plus grande circonférence et, par suite, un plus grand déplace-

1. Je néglige les mots ἀπὸ τῆς αὐτῆς ἰσχύος dont la présence ici ne répond à rien.

ment, il se réfère au principe suivant considéré comme primordial : l'efficacité est d'autant plus grande, que plus grand est le déplacement du point d'application, pour un déplacement donné du point de la machine auquel est appliquée la force antagoniste. Or la théorie qui a été faite pour la balance a un tout autre caractère, puisque, dans l'ordre d'idées qui y est suivi, une plus grande efficacité correspond à un plus grand rayon, parce qu'à un plus grand rayon correspond une plus petite flèche (pour une même corde) et, par suite, un moindre mouvement contre nature. Les deux points de vue sont bien distincts, et si l'auteur les identifie, c'est qu'il n'a pas conscience de la différence essentielle qui existe entre eux.

Il me semble résulter de mon analyse que nous nous trouvons en présence de deux systèmes distincts.

L'un correspond à l'admission pure et simple, à titre de *postulat*, d'un principe que j'appellerai la *loi d'efficacité*, et qui coïncide avec notre principe des vitesses virtuelles pour le cas particulier d'un système rigide mobile autour d'un axe fixe et de deux forces agissant tangentiellement aux trajectoires de leurs points d'application. Il n'est pas exposé explicitement dans les *Problèmes mécaniques*, mais il y est mis à contribution par son application au levier, et il est à remarquer que le fait géométrique auquel cette application est nécessairement liée, est précisément indiqué dans l'introduction (B) comme devant jouer un rôle fondamental dans la théorie des machines du type levier.

L'autre, qui est développé tout au long à propos de la sensibilité de la balance, correspond à une *tentative d'explication* de la loi d'efficacité, tentative infructueuse qui ne pouvait qu'échouer, et ne constitue pas un progrès dans l'évolution de l'idée mécanique.

Maurice Gallian,
Ancien élève de l'École Polytechnique.

OBSERVATIONS DU PRÉSIDENT

L'analyse approfondie à laquelle, en ce qui concerne la théorie du levier, M. Gallian a soumis la compilation connue sous le nom « les *Mechanica* d'Aristote », présente en particulier l'intérêt de soulever une question historique assez grave, que l'auteur s'est volontairement abstenu de discuter, mais qui me semble bien mériter d'être au moins posée.

M. Gallian a nettement fait ressortir la juxtaposition, dans la théorie en question, de développements appartenant les uns au point de vue proprement statique, les autres au point de vue dynamique (sans compter ceux qui sont purement géométriques ou cinématiques). Faut-il voir là le résultat de la confusion, dans l'esprit d'un même auteur grec, de deux ordres de notions que nous sommes habitués à considérer comme bien distincts? Faut-il au contraire supposer que le compilateur aura utilisé deux écrits d'origine différente, représentant, pour ainsi dire, deux écoles dont chacune aurait, en pleine conscience, adopté un point de vue différent? Il s'agit, en somme, de savoir si nous pouvons ou devons faire pour la mécanique ce que nous faisons sans difficulté pour la géométrie, lorsque nous attribuons aux mathématiciens grecs du IVe siècle avant notre ère des notions aussi claires et aussi précises que les nôtres, touchant les concepts fondamentaux de la science.

Je n'hésite pas, pour ma part, à pencher pour la première des deux alternatives indiquées. Tout d'abord il est bien certain que nous ne sommes pas en présence d'un ouvrage d'Aristote, c'est-à-dire d'un penseur auquel on ne peut dénier, en tout état de cause, d'avoir constamment visé la séparation des concepts emmêlés dans les significations imprécises des mots du langage usuel.

S'il a créé d'ailleurs à cet égard une forte tradition qui a si longtemps maintenu ses déterminations, il n'a pu inspirer son

génie à ses successeurs immédiats. Si d'autre part j'ai parlé de compilation à propos des *Mechanica*, j'ai voulu seulement constater qu'il s'agit d'un recueil, sans ordre et sans méthode, de questions très diverses à la solution desquelles l'auteur n'a pas su imprimer le sceau d'une originalité personnelle (où par conséquent ont pu être intercalés postérieurement, sans qu'on ait les moyens de le reconnaître, des problèmes étrangers à la composition primitive). Mais nous n'avons aucun indice que telle ou telle de ces questions ait été antérieurement traitée par écrit; l'auteur du recueil a pu les emprunter aux discussions orales dans le cercle de curieux[1] où il vivait.

Or, l'impression générale que laissent les *Mechanica* est qu'elles appartiennent à une époque où la science de la nature en est encore à balbutier, quand il s'agit de faire un raisonnement. On veut copier les mathématiques et on adapte des démonstrations géométriques qui, comme telles, peuvent être irréprochables (on est au temps d'Euclide), mais qui, pour la question physique dont il s'agit, ne signifient rien en réalité, parce que les concepts et les postulats dont on se sert ne sont point définis rigoureusement. Il faut attendre Archimède qui, le premier, donnera l'exemple d'une démonstration valable en matière de physique. Mais combien de fois, encore après lui, et non seulement au moyen âge, mais même dans des temps assez rapprochés de nous, l'appareil mathématique a-t-il fait illusion sur la portée réelle d'un raisonnement plus ou moins scientifique!

Pour préciser ma pensée et montrer la confusion inévitable qui devait exister chez les Grecs entre le point de vue statique et le point de vue dynamique, j'appellerai l'attention sur le concept de la ῥοπή, terme qui désignait en général la tendance d'un corps grave à descendre. Si le corps est libre ou suspendu sui-

1. Je ne veux pas dire savants, pas plus que je ne veux limiter ce cercle à de purs péripatéticiens. Il y a un indice que les *Mechanica* ont été écrites en Égypte, ce qui les rattacherait à Straton qui y dirigea l'éducation de Ptolémée Philadelphe, au commencement du IIe siècle avant J.-C. Au chap. I, il est parlé de roues d'airain ou de fer placées dans les temples et s'actionnant l'une l'autre comme des cylindres de friction. Or Héron (*Pneumatiques*, I, 32) et Clément d'Alexandrie (*Stromates*, V, 672) parlent de ces roues comme propres aux temples d'Égypte. Les fidèles les touchaient en entrant pour se sanctifier (διὰ τὸ δοκεῖν τὸν χαλκὸν ἁγνίζειν).

vant la verticale de son centre de gravité, cette tendance est précisément mesurée par la gravité ou le poids du corps ; mais s'il est suspendu au fléau d'une balance ou à l'extrémité d'un levier, les tendances relatives du poids et du contrepoids sont en raison composée des gravités et des bras de levier. Alors la tendance est ce que nous appelons le *moment* ; et le terme de *momentum* a précisément été introduit dans la langue scientifique par Commandin (en 1566) pour traduire ῥοπή dans le commentaire d'Eutocius sur l'*Équilibre des plans* d'Archimède. Mais, d'une part, la notion de ῥοπή dans ce sens se retrouve aussi clairement dans les *Mechanica* d'Aristote que chez Eutocius : d'autre part, le mot choisi par Commandin indique bien, dans son esprit, le point de vue dynamique pour une question que nous considérons, avec Archimède, comme purement statique[1]. Le Syracusain a d'ailleurs évité l'emploi du mot ambigu ῥοπή, mais il a été obligé d'employer l'expression ἰσορροπεῖν (faire équilibre) aussi bien que ῥέπειν (descendre, pour l'extrémité du fléau qui s'incline). Or, le terme grec correspondant au mot *équilibre* exprime proprement non pas l'équivalence des charges à chaque extrémité du levier (point de vue statique), mais bien l'équivalence des balancements qui précèdent le repos absolu dans l'état d'équilibre (point de vue dynamique). La notion moderne de moment, mais avec un caractère dynamique, existait donc en fait chez les Grecs au commencement du IIIe siècle avant J.-C., tout en restant enveloppée dans le concept encore confus de ῥοπή. Elle doit, en réalité, être contemporaine de la découverte de la loi d'équilibre du levier, découverte sans aucun doute purement expérimentale. La démonstration mathématique qu'Archimède a donnée de cette loi repose d'ailleurs, au fond, sur le postulat explicite que le levier s'incline du côté de la force dont le moment est le plus grand; elle ne porte donc que sur la questian de proportionalité, et elle fait à l'expérience un emprunt considérable.

Enfin si Archimède, pas plus qu'aucun des anciens, n'a dégagé

1. Il est vrai que le moment d'une force trouve tout aussi bien son application en dynamique. La distinction des deux points de vue a donc un caractère artificiel, correspondant aux exigences de notre esprit beaucoup plutôt qu'à la réalité des faits.

la notion de moment, il n'en est pas moins permis de dire que le point de départ de la mécanique théorique a été la reconnaissance implicite d'un principe expérimental que l'on ne peut guère mieux formuler que comme *principe d'égalité des moments*, puisque c'est là la transcription littérale du mot grec qui signifie équilibre. Mais il faut limiter l'application de ce principe au cas où les forces sont des poids ou assimilables à des poids, c'est-à-dire parallèles, car les Grecs ont mal raisonné sur l'effet de forces concourantes. Il convient encore moins, au sujet d'un principe qui ne dépasse point l'explication des machines simples assimilables au levier, de parler d'une anticipation du principe des vitesses virtuelles, généralisation qui suppose un système susceptible de plus d'un seul mouvement, et dont la première étape n'est pas à chercher plus haut que dans un ouvrage de Galilée d'ordinaire trop négligé, le *Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in quella si muovono*, imprimé en 1612

Paul Tannery

NOTE

SUR LES MÉCANIQUES DE BÉDI EZ-ZAMAN EL-DJAZARI

ET SUR

UN APPAREIL HYDRAULIQUE ATTRIBUÉ A APOLLONIUS DE PERGE

L'un des principaux mécaniciens de langue arabe est Ismaîl el-Djazari qui fut surnommé « la merveille du temps, Bédî ez-Zamân. » Il vécut à la fin du VIe siècle de l'hégire, et il laissa sur les machines pneumatiques et hydrauliques un traité volumineux qui présente par rapport aux traités grecs de Héron et de Philon une assez grande originalité. C'est dans cet ouvrage que se trouve la mention d'Apollonius de Perge que nous nous proposons de signaler. Mais auparavant il ne sera peut-être pas inutile de dire quelques mots de l'auteur arabe et de son œuvre.

Le livre de Bédî ez-Zamân, dont le véritable titre doit-être : *Recueil théorique et pratique utile à la construction des machines*[1], existe en plusieurs exemplaires : L'un à Sainte-Sophie de Constantinople, qui est d'une grande beauté, orné de titres en or et en couleur, accompagné de figures coloriées avec le plus grand soin, clairement dessinées, et où se voient beaucoup de personnages et d'animaux dans le goût persan ou indien; ce manuscrit est daté

1. *Kitâb el-Djâmi' beïn el-'ilm wa'l-'amal en-nâfi' fi sinâ'at el-hial.* Ce titre est celui des mss. de Constantinople et d'Oxford. Le n° du ms. de Sainte-Sophie de Constantinople est 3606.

de l'an 755 de l'hégire. — Un autre à Paris[1], beaucoup moins parfait : la première partie manque ainsi que les figures des deux dernières. Les figures existantes, quoique coloriées, sont assez grossières, et l'on n'y voit pas les personnages et les animaux qui illustrent le manuscrit de Constantinople. Cet exemplaire de Paris est daté de 890. Il a été copié, ainsi qu'il est dit à la fin, sur un manuscrit de 742, lequel avait été lui-même copié sur un manuscrit entièrement de la main de l'auteur, texte et figures, achevé en l'an 602 (1205-1206 de l'ère chrétienne). — Deux autres exemplaires sont conservés à Leyde sous le titre : *Livre de la connaissance géométrique des machines*[2]; l'ordre est troublé dans le second ; — et un cinquième se trouve à la bibliothèque Bodléienne d'Oxford[3].

L'ouvrage est divisé en six parties dites *espèces* (*nau'*). La première a trait aux clepsydres, dont elle décrit de nombreuses variétés, basées soit sur l'égouttement, soit sur la combustion lente d'un liquide. Selon l'usage arabe, Bédî ez-Zamân se place dans cette partie sous l'autorité d'Archimède, auquel il attribue plus spécialement la façon de disposer les signes du zodiaque autour d'un demi-cercle vertical. Nous avons indiqué naguère cette disposition dans notre *Notice sur deux manuscrits arabes*[4]. Les clepsydres servent à compter soit les heures égales (*mostawiah*), soit les heures de temps (*zamânieh*).

La seconde partie n'a pas de titre propre dans les exemplaires de Constantinople et de Paris. Elle est intitulée à Oxford ; *De poculis et vasis ad potandum accommodatis*, et Hadji Khalfa[5] l'appelle : *el-awâni el-'adjîbah*, les vases

1. N° 2477 du Catalogue de la Bibliothèque nationale.

2. *Kitâb fî m'arifet el-hial el-handasieh*. N°s 1025 et 1026 du Catalogue de Leyde.

3. Catalogue de la Bibliothèque Bodléienne, vol. I, n° DCCCLXXXVI.

4. Notice parue dans le *Journal asiatique*, 1891.

5. Le bibliographe Hadji Khalfa mentionne le livre sous le titre : *Livre des appareils pneumatiques*, (*Kitâb el-âlât er-rouhâniet*). Hadji Khalfa loue

merveilleux. Il y est question de vases destinés à figurer dans des assemblées de buveurs et dont le mécanisme donne lieu à divers effets surprenants.

La troisième partie concerne les tasses et les aiguières (*tasâs*, *abâriq*). Hadji Khalfa, dans sa notice, a déplacé cette partie.

La quatrième est consacrée aux fontaines (*fawwârât*), aux fontaines à jets d'eau plus particulièrement, et aux appareils qui sifflent d'une façon continue. C'est à l'occasion de ce dernier genre d'appareils qu'il est fait mention d'Apollonius de Perge.

Dans la cinquième partie, qui a pour titre : *Des appareils qui élèvent l'eau*, il ne faudrait pas s'attendre à trouver un traité de machines hydrauliques pratiques. Il s'agit bien de petites machines hydrauliques, mais qui ont le caractère de jouets ou du moins d'ustensiles merveilleux. Quelques appareils tout semblables se trouvent décrits dans le manuscrit mécanique d'Oxford qui contient une partie des Pneumatiques de Philon de Byzance [1].

La dernière partie du livre de Bédî ez-Zamân renferme des articles variés, dont plusieurs paraissent intéressants au point de vue géométrique, et donnent des procédés pour tracer les décorations que nous appelons « mauresques ». Bédî y parle notamment d'une porte qu'il fit pour l'Hôtel de ville (le *dâr el-molk*) de Médine.

Voici, d'après le début du manuscrit de Constantinople, quelle a été la carrière de Bédî ez-Zamân [2] et quel fut son but en composant son livre. Celui-ci commence ainsi :

Bédî ez-Zamân el-Djazari, et cite son ouvrage, ceux de Philon de Byzance et des fils de Mousa, comme les principaux textes sur la mécanique possédés par les Arabes.

1. Nous avons récemment achevé une édition des *Pneumatiques* de Philon de Byzance basée sur des manuscrits arabes d'Oxford et de Constantinople Cette édition, beaucoup plus étendue que le fragment latin, actuellement connu, de ces *Pneumatiques*, ne tardera pas à paraître. Elle comprend 74 articles.

2. Je ne crois pas que l'on sache sur notre auteur autre chose que ce

« A dit le cheïkh, le chef des travaux publics Bédî ez-Zamân Abou'l-'Azîz Isma'îl ibn er-Razzâh ez-Djazari[1]... »

Et, après la doxologie : « J'ai étudié à fond, d'après les livres des anciens et les travaux des modernes, les moyens de la mécanique touchant les mouvements tels que les pneumatiques, et les appareils à eau qui donnent les heures égales et les heures de temps, et le transport des corps par les corps hors de leur lieu naturel ; j'ai médité sur les conséquences des démonstrations relatives au plein et au vide ; je me suis exercé à la pratique de cet art un long espace de temps, m'élevant du témoignage à la vision directe ; j'ai suivi dans ces matières le chemin des plus anciens comme des plus récents, j'ai chaussé les sandales qu'ils ont chaussées... »

Quand il fut ainsi formé par l'étude et la pratique, Bédî ez-Zamân désira écrire, et il le fit, dit-il, grâce à la protection de Nâsir ed-Dîn Aboul'l-Fath Mahmoud fils de Karâ Arslan fils de Dawoud, fils de Sokmân fils d'Ortok, prince de Diyâr Bekr[2]. Il servit ce prince après avoir, vingt années durant, à partir de l'année 570, servi son père et son frère qui l'avaient précédé au pouvoir.

« Un jour, » raconte l'auteur, « que j'étais devant lui, et que je lui présentais quelque chose qu'il m'avait ordonné de lui faire, il me regarda, et, dans ce regard, il aperçut

qu'il nous dit lui-même ici. M. H. Suter, dans son répertoire *Die Mathematiker und Astronomen der Araber und ihre Werke*, n'a pu consacrer à Bédî ez-Zamân el-Djazari que cinq lignes (page 137, n° 344), où encore il hésite deux fois sur l'orthographe de son nom.

1. Djazari, nom d'origine, dérive de Djéziret Ibn-Omar, ville située sur le Tigre dans le vilayet actuel de Diyar Bekr. Nous avons transcrit les autres noms de l'auteur tels que les donne le ms. de Constantinople, auquel on est porté à avoir confiance, à cause de sa grande beauté ; néanmoins nous devons signaler la lecture Razzâz, au lieu de Razzâh, Razzâz signifiant marchand de riz, et la lecture 'Izz au lieu de 'Azîz. L'auteur du catalogue de Sainte-Sophie a lui-même écrit Razzâz. Le ms. de Paris porte Abou'l- 'Izz.

2. Le Catalogue de Leyde indique que ce prince régna de 597 à 618 de l'hégire.

ce qui me préoccupait sans que je le lui expliquasse, et il frappa au but où je visais, et il découvrit par la perspicacité de son esprit ce que je cachais, et il me dit : « Tu as construit des figures qui manquaient de modèle, tu les as fait sortir de la puissance à l'acte ; il ne faut pas que tu abandonnes l'œuvre à laquelle tu as consacré tes efforts et le bâtiment que tu as édifié. Je veux que tu me composes un livre qui renferme la description de ce dont l'idée t'appartient et dont tu as seul tracé la figure et l'interprétation. » Je fus forcé de me conformer à ce dessein et je ne manquai pas de recevoir cet ordre ; et ne pouvant éviter de me soumettre, je dépensai de mes forces ce qu'exigeait l'obéissance. Ainsi je composai ce livre qui contient quelques-unes des fissures que j'ai bouchées, des thèses dont j'ai déduit les conséquences, des propositions que j'ai inventées, et où je ne sache pas qu'aucun autre soit arrivé avant moi. J'ai confiance dans la gratitude de tous les savants qui me liront. »

Venons maintenant au passage où il est fait mention d'Apollonius, soit la septième proposition de la quatrième partie. Il s'agit de construire un instrument qui siffle continuellement ; la force est fournie par de l'eau courante. Cette eau chasse l'air à travers un sifflet, et pour qu'il n'y ait jamais d'arrêt du son, on dispose une alternance de façon qu'une moitié de l'appareil se vide d'air et siffle, tandis que l'autre moitié s'emplit d'air de nouveau. Voici le texte de Bédî :

« C'est un instrument à sifflement perpétuel, à deux boules et à deux trompettes dont l'une se tait tandis que l'autre sonne ; puis celle qui sonnait se tait, et celle qui se taisait sonne. Ou bien un musicien joue sans s'arrêter au-dessus d'un bassin, avec toutes sortes d'instruments tels que nous en avons décrit plus haut et que je ne rappellerai pas. Je rappellerai seulement l'instrument à sifflet parce qu'il a donné lieu à des confusions chez nos prédécesseurs.

J'ai rencontré un chapitre d'Apollonius en-Naddjâr l'Indien [1], qui est connu ; l'auteur construit une roue hydraulique qui tourne avec lenteur et qui ouvre la vanne d'un réservoir d'eau après chaque demi-révolution. Ce temps est trop court pour le but proposé, même si la roue est plus lente dans sa révolution que l'auteur ne l'a imaginé. J'ai rencontré un autre appareil ancien sur lequel je n'ai pas trouvé de texte, mais une figure. L'instrument sifflant dans cet appareil est semblable au ney [2] ; il a huit trous sur lesquels sont des espèces de doigts qui se meuvent ; et sur la figure on voit huit réservoirs avec sept soupapes et quatre roues hydrauliques dont une double. On disposa l'appareil pour que l'ouverture de la vanne se fît après chaque révolution entière, la roue tournant avec lenteur. Mais je dis : même si la roue a plusieurs coudées de diamètre, son mouvement n'est pas assez lent pour donner aux alternances un espacement convenable.

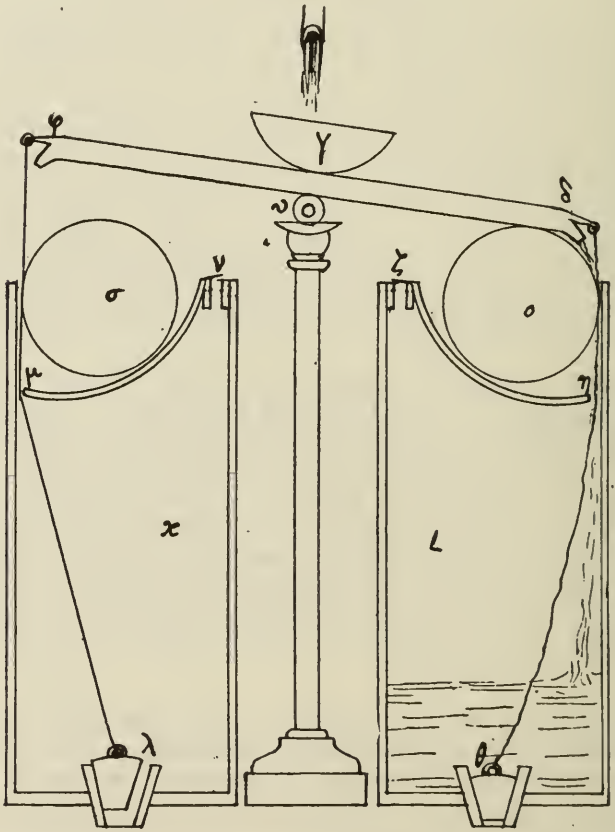
« J'ai rencontré un chapitre qu'a édité el-Bédî el-Fâdil Hibbet-Allah fils d'el-Hoséïn el-Astorlâbi [3] à Bagdad en 517 de l'hégire, et où il a fait merveille en réalité. La forme de son appareil est celle d'un carquois (dja'bah) dans lequel est une balle de plomb, avec un fléau comme celui de la balance et deux plateaux suspendus par des chaînes ; il y a trois réservoirs, six soupapes et deux tubes à entonnoirs qui sortent du bassin. Mais cet appareil est connu et je décris ce que j'ai fait :

1. Apollonius de Perge est appelé par les Arabes en-Naddjâr, le charpentier ; cf. notre *Notice sur deux manuscrits arabes*, *Journal Asiatique*, 1891, où nous avons reproduit l'article du *Kitâb tawârikh el-hokama* sur Apollonius. Je ne pense pas qu'il faille attacher d'importance au titre d'Indien.

2. Espèce de flûte encore en usage en Orient, spécialement dans les cérémonies religieuses des Mevlévi.

3. Cet auteur qui a mérité comme le Djazari d'être nommé « la merveille du temps, *Bédî ez-Zamân*, » fut médecin, philosophe, poète, mathématicien, astronome et fut spécialement réputé pour ses talents dans la construction des astrolabes. Il mourut en 534 de l'hégire, et il écrivit les « Tables mahmoudiennes ». — V. Suter, *op. cit.*, article 278.

« Soient deux réservoirs accouplés marqués ι, κ. Au fond du réservoir ι est une ouverture munie d'une soupape marquée θ. Une chaîne attachée à l'anneau de la soupape s'élève vers le couvercle du réservoir dans l'angle η. Le couvercle a la forme d'une tasse, soit d'une demi-sphère, et son bord est soudé au bord du réservoir. Entre ces deux bords est



ménagée une ouverture étroite, où est fixé un tuyau ayant à son extrémité le sifflet; ce tuyau et le sifflet sont marqués ζ. A l'intérieur de la tasse est une sphère creuse légère, dont la moitié remplit presque la tasse; elle est

marquée ο. On pratique de même en bas du réservoir κ une ouverture munie d'une soupape λ; une chaîne attachée à l'anneau de la soupape monte vers l'angle μ du couvercle. Entre les deux bords de la tasse et du réservoir est un trou où entre un tuyau muni d'un sifflet, marqué ν. Dans la tasse est une sphère σ.

« Entre les deux réservoirs on établit un support sur lequel repose un tuyau transversal ayant en son milieu une lentille percée d'un trou dans lequel passe un axe dont les deux extrémités sont affermies sur le sommet du support. La lentille est en υ; les deux extrémités du tuyau sont en δ, φ. L'extrémité δ, s'inclinant, appuie sur la sphère ο; à cette extrémité est un anneau auquel s'attache la chaîne qui monte de la soupape θ. Cette soupape est actuellement entrée dans son trou. Au milieu du tuyau et en dessus est un entonnoir marqué γ. L'extrémité φ est élevée au-dessus de la sphère σ. Elle a aussi un anneau auquel est attachée la chaîne qui monte de la soupape λ; et cette soupape est actuellement tirée hors de son trou.

« L'eau coule dans le tuyau verseur, fait comme le montre la figure. Il est de toute évidence qu'elle coule actuellement par l'extrémité δ vers le réservoir ι, et qu'elle se déverse dans la tasse, puis entre par l'étranglement η, le trou θ étant fermé. Donc l'air qui se trouve dans le réservoir ι est chassé et repoussé dans le tuyau ζ, d'où il sort avec un sifflement. Cela dure jusqu'à ce que le réservoir ι soit rempli et que l'eau s'élève dans la tasse. Une petite quantité d'eau soulève la sphère qui flotte, et l'extrémité δ reposant sur la sphère s'élève; l'extrémité φ s'abaisse; le trou λ se bouche; l'eau coule dans la tasse du réservoir κ, et entre par l'étranglement μ; l'air est alors repoussé dans le tuyau ν d'où il sort en sifflant. Et cela dure jusqu'à ce que le réservoir σ soit rempli et que l'eau s'élève dans la tasse. La sphère σ flotte, soulève le côté φ du tuyau et fait pencher de nouveau l'extrémité δ. Le réservoir ι s'est vidé.

L'eau recommence à s'y déverser tandis que le trou θ se bouche. Le tuyau ζ siffle. L'alternance continue ainsi tant que l'eau coule dans le tuyau verseur. Si l'on ajoute un carquois (djacbah) dans lequel est une balle de plomb, le fonctionnement est assuré. C'est ce que je voulais expliquer ; je décris ce que j'ai fait. »

L'auteur arabe fait suivre cet appareil de variantes. Dans l'une 'alternance est obtenue au moyen d'une cuiller double à bascule placée au-dessous des deux côtés d'un tuyau verseur, tandis que des siphons vident les réservoirs ; dans une autre ce sont de grands plateaux de balance qui basculent, combinés avec des siphons. Je n'ai pas à me prononcer sur le fonctionnement des appareils siffleurs de Bédî ez-Zamân ; mais il me semble que la critique qu'il adresse à la machine d'Apollonius n'est pas juste. L'auteur grec aurait su sans doute, par le moyen d'engrenages, faire tourner sa roue avec une lenteur convenable, ce à quoi le mécanicien arabe ne paraît pas penser. Il est néanmoins intéressant de l'entendre attribuer à Apollonius le principe de ces curieuses machines.

Baron Carra de Vaux.

DIE KOMPROMISS-WELTSYSTEME

DES XVI, XVII UND XVIII JAHRHUNDERTS

Es ist bekannt, dass sich die grosse Reform des *Coppernicus* nur sehr langsam hat Bahn brechen können, und dass mannigfache Versuche gemacht wurden, die gewaltige Umwälzung, welche die neue kosmologische Theorie in allen astronomischen, philosophischen und sogar religiösen Anschauungen hervorgebracht hatte, wenigstens teilweise zu paralysieren. Denn dass man mit der Weltordnung des *Ptolemaeus* nicht mehr auszukommen vermöge, war doch allen Männern der Wissenschaft nachgerade zur Gewissheit geworden, und nur die Scheu, einen radikalen Bruch mit der ganzen Vergangenheit zur That werden zu lassen, bewog manche dazu, von dem, was neu dargeboten wurde, nur einen Teil anzunehmen und es mit Bestandteilen des älteren Vorstellungskreises, so gut es eben gehen wollte, zu einem Ganzen zu verschmelzen. Ganz die gleiche Wahrnehmung machen wir ein Jahrhundert später, als *Kepler* in das coppernicanische Lehrgebäude den noch fehlenden Schlussstein eingesetzt und mit dem lästigen Beiwerke der Exzenter und Epizykeln endgiltig aufgeräumt hatte. Auch jetzt fehlte es nicht an Leuten, die an den einfachen Ellipsen, in denen nach *Kepler* die Planeten sich bewegen sollten, herumkorrigierten und Verwickeltes an die Stelle des Natürlichen zu setzen bestrebt waren. Alle diese Konstruktionen fassen wir hier unter dem, wie wir glauben, bezeichnenden Namen der *Kompromiss-Weltsysteme* zusammen;

dieselben stimmen bei aller sonstigen Verschiedenheit darin überein, dass sie ein und das andere Stück aus den Systemen von *Coppernicus* und *Kepler* herübernehmen und damit Gebilde ihres eigenen, oft sehr wunderlichen Ideenganges verbinden. In den gangbaren Werken ist diese Phase in der Entwicklungsgeschichte der kosmischen Physik, wenn überhaupt, so doch zumeist sehr kurz abgehandelt worden, und so ist deshalb gewiss am Platze, die Gesamtheit dieser Bestrebungen einmal zusammenhängend und übersichtlich darzustellen[1]. Wir werden sehen, dass selbst noch im XVIII. Jahrhundert, also in einer Zeit grossartigen Aufschwunges der Astronomie, Spuren dieser rückschrittlichen Bewegung zu konstatieren sind.

Chronologisch der erste Begründer eines Vermittlungssystemes ist ohne Zweifel der Dithmarse *Reymer Baer*, als *Raymarus Ursus* durch seine Streitigkeiten mit *Tycho Brahe* bekannt genug geworden. Die Anordnungen, welche beide Männer dem Weltall verleihen, ist bis auf einen doch mehr untergeordneten Punkt vollständig die gleiche. Im Zentrum des Fixsternhimmels, der noch immer als geschlossene Kugelfläche galt und beim Mangel von Spuren einer Fixsternparallaxe recht wohl für eine solche gehalten werden konnte, stand die Erde, und um sie bewegte sich zuerst, wie sich von selbst versteht, der Mond, weiterhin aber die Sonne, die ihrerseits wieder den Mittelpunkt — oder richtiger gesagt, das « Punctum aequans » — für die Kreisbahnen sämtlicher übriger Wandelsterne darstellte.

1. Einigen Aufschluss gewährt die Uebersicht, welche *R. Wolf* (Handbuch der Astronomie, ihrer Geschichte und Litteratur, 1. Band, Zürich 1890-91, S. 542 ff.) über die « Vermittlungssysteme » erteilt. Das Urteil des erfahrenen Historikers ist, wie gewöhnlich, gerecht und zutreffend, indem namentlich auch die relative Berechtigung solcher Ausgleichsversuche, vor allem für die unmittelbar auf *Coppernicus* folgende Periode, zugestanden wird. Auch darin können wir beipflichten, dass in der Zeit nach *Kepler*, wo doch für die Augen eines jeden schärfer Blickenden jede Verwirrung und Komplikation geschwunden sein musste, die Versuche, an dem wohl geordneten Bau zu rütteln, eine weit herbere Kritik verdienen.

Ursus gibt an[1], dieses sein System drei Jahre vor dem Erscheinen von *Brahes* einschlägigem Werke « in extremo quodam angulo amplissimi regni Poloniae » ausgedacht zu haben, und wir sehen nicht ein, warum wir seinen Worten nicht Glauben schenken sollen, da die Art und Weise, wie sich der berühmte Astronom, der an seinen anerkannten Leistungen hätte genug haben können, den Hergang eines litterarischen Diebstahles zurechtlegt[2], einen sehr gekünstelten Eindruck machen muss. Zudem bestand ein Gegensatz zwischen beiden darin, dass *Ursus*, der freier Denkende, der Erdkugel eine Umdrehung um ihre Achse, der durch Rücksichten aller Art befangen gemachte *Brahe* dagegen vollständige Ruhe zuschreibt. Ein besonders hohes Mass von Originalität werden wir beiden Hypothesen kaum beimessen können, wenn wir uns entsinnen, dass ja auch aus dem Altertum schon ein ganz nahe verwandtes Weltsystem vorlag, das sogenannte *aegyptische*, auf uns gekommen ist, wenn es auch diesen Namen mit Unrecht trägt und in Wahrheit einen spätrömischen Ursprung hat[3]. Im letzteren Falle sind Mond, Merkur und Venus insofern aus der

1. *Raymarus Ursus*, Fundamentum Astronomicum, Strasburg, 1588, fol. 37 ff.

2. Man unterrichtet sich hierüber am besten aus den Schilderungen von *Friis* (*Tyge Brahe*; en historiske fremstilling efter trykte og utrykte kilder, Kopenhagen 1871, S. 138 ff) und *Dreyer-M. Brunhs* (*Tycho Brahe*; ein Bild wissenschaftlichen Lebens und Arbeitens im XVI. Jahrhundert, Karlsruhe 1894, S. 189 ff.). Auch *Tychos* Briefe an *Vellejus* (*Phil. v. Weistritz*, Lebensbeschreibung des berühmten und gelehrten dänischen Sternsehers *Tycho von Brahés*, 1. Teil, Kopenhagen-Leipzig 1756, *S.* 169 ff.). verdienen in dieser Hinsicht Beachtung. Es steht fest, dass *Ursus* im Gefolge eines fremden Edelmannes in den achtziger Jahren einmal in Uranienborg war, bei dem aristokratischen Schlossherrm aber wegen seiner wenig feinen Manieren keine sehr freundliche Aufnahme fand. Seit 1583 habe, so sagt *Brahe*, ein Entwurf der neuen Weltordnung im Manuskripte existiert, und in diesem müsse sich der Fremdling heimtückischerweise einen Einblick verschafft haben. Ein gewisser *Erik Lange* (*Friis*, S. 173) scheint den Unfrieden stiftenden Zwischenträger abgegeben zu haben.

3. Wir kennen dasselbe nur aus Andeutungen der *Marcianu Capella* (*Wolf*, Geschichte der Astronomie, München 1877, S. 230).

ptolemaeischen Reihenfolge herausgebracht, als ersterer zwar der Erde, zugleich mit Mars, Juppiter und Saturn, verblieben ist, wogegen die beiden « unteren » Planeten zu Trabanten der selbst die Erde umkreisenden Sonne gemacht wurden. Wer sich diese Anordnung vor Augen hielt, konnte wahrlich ohne besondere Geistesanstrengung die nicht tief greifende Anderung anbringen, welche *Ursus* und *Brahe* vorgenommen haben.

Abgesehen von dem oben erwähnten prinzipiellen, die astronomischen Rechnungen und Tafeln jedoch nicht beeinflussenden Unterschiede der von beiden ersonnenen Systeme, wich *Ursus* von seinem Konkurrenten auch insofern ab, als er die Sonnenbahn ganz in die Marsbahn hineinfallen liess, während *Brahe* dafür hielt, dass beide Kreise, wären sie ganz in der nämlichen Ebene gelegen, sich durchschneiden müssten. Diese letztere Annahme wäre nach *Ptolemaeus* und auch noch nach *Peurbach* unzulässig gewesen, aber es gehört jedenfalls zu *Brahes* Verdiensten, dass er von den alten planetarischen Krystallsphaeren nicht wissen wollte, sondern die Bewegung im Weltraume für eine durchaus freie und unbehinderte erklärte. *Ursus* legte sein System dem gelehrten Landgrafen *Wilhelm* von Hessen vor, und dieser ordnete an, dass sein genialer Hofmechaniker *Bürgi* danach ein durch Uhrwerk und Radverbindungen beweglich gemachtes Modell herstelle [1]; die Zahnräder hat *Reymer* in seinem Buche beschrieben. Als deshalb *Brahe* mit seiner eigenen Erfindung hervortrat, konnte ihm sein Freund *Rothmann*, Hofmathematiker des genannten Fürsten, mitteilen [2], er habe einen sehr nahe verwandten Aufbau der Weltganzen schon im Bilde gesehen. Man kann sich denken, wie diese unerwartete Nachricht den auf seine Geistesthat stolzen Gelehrten aufregen musste, und nun

1. Vgl. *Wolf*, Astronomische Mitteilungen (Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich), Nr. LXVIII.
2. *Dreyer-Brunhs*, S. 192 ff.

entspann sich der hässliche, von beiden Seiten mit den verwerflichsten Mitteln geführte Federkrieg zwischen *Brahe* und *Ursus*, der sich noch über den Tod des letzteren (1600) hinaus fortsetzte. Um dies gleich vorwegzunehmen, so hatte *Brahe* noch einmal für die Priorität seines Systemes, auf welches er so grosses Gewicht legte, einen kleinen Strauss auszukämpfen; der Schotte *Duncan Liddel* hielt von 1589-90 an der Universität Rostock Vorträge über eben dieses System [1], auf das er, obwohl er zugab, dass *Brahe* dasselbe zuerst im Drucke bekannt gemacht habe, doch selbständig gekommen sein wollte. Und obwohl des *Ursus* Buch, auf *Tychos* Andringen hin, von den kaiserlichen Behörden mit der Strafe der Konfiskation belegt, also eigentlich unschädlich gemacht worden war, so musste *Kepler* doch noch im Winter 1600-1601 eine besondere Streitschrift gegen den angeblichen Plagiator ausarbeiten, von der aber der Verfasser selbst anscheinend so wenig entzückt war, dass er sie, da *Tycho* selber (1601) inzwischen gestorben war, gar nicht der Oeffentlichkeit übergab [2]. Uns Neueren erscheint die bittere Fehde ebenfalls recht überflüssig.

Obwohl, wie erwähnt, *Brahe* schon vier Jahre früher mit seinen Gedanken ganz im reinen hatte sein wollen, fiel die Veröffentlichung derselben doch erst in das Jahr 1587, in welchem er seine für die kometarische Astronomie wirklich bedeutsamen Beobachtungen eines merkwürdigen Schweifsternes von 1577 mitteilte. Hier ist der Nachweis geführt, dass diese Himmelskörper keine « Meteore » sind und gewiss nicht der sublunaren Region angehören. Ziemlich unmotiviert kommt er dann auf die copper-

1. *Dreyer-Bruhns*, S. 194.

2. Die Arbeit (« Apologia *Tychonis* contra *Ursum* ») wurde von ihrem Autor liegen gelassen und erst in der neuen Gesamtausgabe (*Kepleri* Opera Omnia, ed. *Frisch*, 1. Band, Frankfurt a. M.-Erlangen 1858, S. 227 ff.) dem Publikum überliefert.

nicanische Weltordnung zu sprechen und tadelt an ihr[1], dass sie, die doch nur eine alte griechische Hypothese, die des *Aristarch*, zu neuem Leben zu erwecken suche, die Erde als ein « grossum, pigrum, inhabileque corpus », das nur zur Ruhe geschickt sei, mit verschiedenen Bewegungszuständen ausstatten wolle. Während er diese Bedenken erwog, habe sich ihm ganz plötzlich — « quasi ex insperato » — eine neue, mathematisch, physikalisch und *theologisch* gleich befriedigende Theorie dargeboten, die den Hypothesen des *Ptolemaeus* und *Coppernicus* ebenmässig vorzuziehen sei. Es ist eben das sogenannte *tychonische Weltsystem*, dessen Eigenart oben bereits auseinander gesetzt worden ist.

Man kann nicht leugnen, dass dasselbe, von einem Astronomen ersten Ranges ausgehend und die Klippe der vermeintlichen Schriftwidrigkeit klug umschiffend, bei den Zeitgenossen Anklang fand, und wir begreifen und billigen auch, dass es ihn finden musste. Freilich musste man sich mit der ziemlich kurzen Darstellung des Jahres 1587 begnügen, und die nahe liegende Frage, ob denn das neue System dem Praktiker auch eine exakte Vorausberechnung der planetarischen Konstellationen ermögliche, blieb unerledigt. *Brahe*[2] hegte allerdings die Absicht, in dem projektierten « Theatrum Astronomicum » die Planetentheorie

1. *T. Brahe*, De mundi aetherei recentioribus phaenomenis liber secundus, Frankfürt a. M. (Ausgabe von 1610), S. 185 ff.

2. Solange doch noch das geometrische Rüstzeug der altgriechischen Schule beibehalten werden musste, meint *Prowe* (*Nikolaus Coppernicus*, I, 2, Berlin 1883, S. 509) mit Fug, war es nicht so leicht, zwischen den Systemen *Coppernics* und *Brahes* die Wahl zu treffen. Es ist gesagt worden (*Eckert*, Erinnerungen an *Tycho Brahe* und sein Planetensystem, Basel 1846; *Schinz*, Würdigung des tychonischen Weltsystemes aus dem Standpunkte des XVI. Jahrhunderts, Halle a. S. 1856), dass in jener Zeit sogar Gründe vorhanden waren, um der mit dem Zeugnis der Sinne verträglicheren geozentrischen Weltordnung *Brahes* dem Vorzug zu geben; immerhin möchten wir glauben, dass wenn letztere wirklich für kurze Zeit zu allgemeinerer Anerkennung durchgedrungen war, dabei das unglückliche theologische Moment von ausschlaggebender Bedeutung war.

nach seinem Sinne mathematisch zu gestalten, allein dieses Werk ist niemals ernsthaft in angriff genommen worden, und mit der einzig vorhandenen Andeutung über die Epizykel der Planeten Saturn ist nicht viel anzufangen.

Man versteht deshalb nur zu wohl, dass der ehrgeizige Mann, als er das vorzeitige Ende seiner Lebenstage herannahen fühlte, schwer unter dem Gedanken litt, die vermeintlich wichtigste Ernte einer arbeitsreichen Beackerung des Feldes der Wissenschaft nicht rechtzeitig unter Dach gebracht zu haben. Was er nicht mehr zu thun imstande war, sollte ein anderer leisten, und es ist bekannt, dass er seinem Assistenten *Kepler* auf dem Sterbebette mit der Bitte anlag [1], an seiner Statt die theoretische Begründung des tychonischen Systemes durchzuführen. Dass seinem Ersuchen keine Folge gegeben werden konnte, lag in der Natur der Dinge, denn *Kepler* war, seitdem er in die Welt getreten, ein überzeugter Coppernicaner und hätte sich selbst widerlegen müssen, wenn er *Tychos* Wunsch erfüllen wollte. Es ist bisher des ersteren Stellung zu dem Systeme, dessen Pfleger er hätte werden sollen, noch niemals Gegenstand eingehenderer Erörterung gewesen, und es mag diese kleine Lücke in der Geschichte der Sternkunde deshalb nachstehend ausgefüllt werden.

Kepler bewahrte sich auch in diesem Falle jenes wornehm objektive Urteil, das ihn in einer Zeit wüster litterarischer Parteistreitigkeiten so vorteilhaft auszeichnete; er verfiel vor allem nicht in den Fehler moderner Schriftsteller, das System *Brahes* deshalb, weil es auf einer irrigen Grundauffassung beruhte, in Bausch und Bogen zu verdammen [2]. Schon seit Uebersendung der Erstlingsschrift

1. Nach *Gassendi*, richtiger *Gassend* (*Tychonis Brahei*, equitis Dani, astronomorum coryphaei, vita, Haag 1655, S. 179), hätten *Tychos* Worte folgendermassen gelautet : « Quaeso te, mi *Joannes*, ut quando quod Tu Soli pellicienti, ego ipsis planetis ultro affectantibus et quasi adulantibus tribuo, velis eadem omnia in mea demonstrare hypothesi, quae in Copernicana declarare tibi est cordi. »

2. Am weitesten ging hier wohl *Maedler* (Geschichte der Himmelskunde

« Mysterium Cosmographicum » korrespondierten beide Männer mit einander, und schon damals erklärte *Tycho* seine Doktrin für die « probablere »[1]. *Kepler* hatte die Artigkeit[2], die Behauptung des Ursus, dessen Gegner habe nur uralte Hypothesen des *Apollonius Pergaeus* wieder aufgewärmt, entschieden zurückzuweisen, weil man ja von jenem alten Griechen so gut wie gar nichts zuverlässiges wisse. Dagegen hat er schon frühzeitig gerade die Möglichkeit, mit hilfe jenes Systemes gewisse Anomalien des Kometenlaufes zu erklären, von sich abgewiesen[3]. In manchen Fällen, so bezüglich der Sonnenparallaxe, sei es natürlich gleichgiltig, ob man dem *Coppernicus* oder *Tycho* folge[4]. Ja er gibt letzterem sogar zu, dass auch bei seinen Annahmen die « Weltharmonie » bestehen bleiben könne, und bemüht sich, seine bekannte Polyedertheorie, kraft welcher eine jede Planetensphäre einem platonischen Körper ein und einem zweiten solchen Körper umbeschrieben sein sollte, auch auf die tychonische Weltordnung auszudehnen[5]. Rein referierend verhält er sich gegen letztere zuerst in der « Epitome Astronomiae Copernicae », um dann allerdings später im gleichen Werke eine gründliche

von der ältesten bis anf die neueste Zeit, 1. Band, Braunschweig 1873, S. 208 ff.). Er will die Autorschaft, dem klaren Texte des Kometenwerkes zum trotze, dem berühmten Astronomen geradezu abstreiten. Man kann nichts unhistorischeres lesen, als die Philippika gegen *Tycho*, aus der nur *Maedlers* Unfähigkeit hervorgeht, sich in den Geist früherer Zeiten zu versetzen.

1. Kepler, Opera, 1. Band, S. 44 ff.

2. Ebenda, 1. Band, S. 266.

3. Ebenda, 1. Band, S. 524. In der Responsio ad *Roeslinum* heisst es : « Sag mir aber einer ex hypothesi *Tychonis*, wie es zugehe, dass der Komet anno 1577, sowohl als die zween vorhabende, in loco quadrato seines stillstandes und verschwindung den grössesten motum diurnum gehabt. »

4. Ebenda, 2. Band, Frankfurt a. M.-Erlangen 1859, S. 331 ff.

5. Ebenda, 5. Band, Frankfurt a. M.-Erlangen 1864, S. 275. « Quare etsi quis est imbecilis fidei homo, qui motum terrae inter sidera capere non potest, is nihilominus gaudere poterit divinissimi hujus machinamenti contemplatione praestantissima... »

Widerlegung folgen zu lassen [1]. Aber immer suchte er pietätvoll zu retten, was sich retten liess; so betont er in dem gegen *Chiaramonti* gerichteten « Hyperaspistes » nachdrücklich, dass der Grundfehler der tychonischen Hypothese an der Richtigkeit der Satzes, wonach die Kometen weit von der Erde entfernt sind, nicht dass Mindeste ändere [2]. Auch nimmt er einmal *Brahe* gegen einen ungerechtfertigten Angriff *Galileis* in Schutz [3]. Alles in Allem kann man sagen, dass *Keplers* Verfahren, auf der einen Seite die Wahrheit zu fördern und auf der anderen das Andenken des Mannes, dem er so viel verdankte, in Ehren zu halten, unsere vollste Billigung finden muss.

Das tychonische System hat, wenn auch der berufenste Astronom des Zeitalters die Heeresfolge verweigerte, doch Anhänger und Bewunderer in Menge gefunden. Einer der frühesten, die wir zu nennen haben, war der Schlesier *Origanus*, recte *Tost*, dessen Ephemeridenwerk [4] gleich deutlich genug zeigt, wie völlig unrecht *Maedler* mit seiner Meinung hat, nach *Brahe* habe man nicht rechnen können. *Origanus* geht, ohne dies direkt auszusprechen, von *Keplers* weltmagnetischer Theorie [5] aus und denkt sich von der Erde Fühlfäden auslaufend, welche die Planeten, zu denen natürlich auch die Sonne gehört, im Kreise herumführen. Neu ist aber die Folgerung, dass auch die Erdkugel selbst

1. *Kepler*, Opera, 6. Band, Frankfurt a. M.-Erlangen 1866, S. 309, S. 354 ff. Fünf Momente sind für eine diesen Namen verdienende Weltordnung massgebend : I. Die Sonne hat eine zentrale Stellung; II. um sie zirkulieren die Planeten; III. zu letzteren gehört unsere Erde; IV. die Erdbahn verschwindet gegen die Fixsterndistanz ; V. Erde und Mond gehören zusammen. *Tycho* ignoriert nach *Kepler* Punkt IV und vertauscht irrig Punkt I mit III.

2. Ebenda, 7. Band, Frankfurt a. M. 1868, S. 221 ff.

3. Ebenda, 7. Band, S. 279.

4. *Origanus*, Novae motuum coelestium ephemerides Brandenburgicae, Frankfurt a. O. 1609. Die theoretisch besonders interessante Einleitung ist unpaginiert.

5. Vgl. *Günther*, *J. Kepler* und der tellurisch-kosmische Magnetismus, Wien-Olmütz 1889.

an dieser zyklischen Bewegung teilnehmen müsse, und da sie im Verhältnis zur Entfernung der übrigen Weltkörper nur klein ist, so braucht sie zur Vollendung einer Umdrehung nur 24 Stunden. Man könne sich nicht vorstellen [1], dass die Himmelskugel sich bewege, die Erde aber stillstehe, wie ja auch *Maestlin* in der Vorrede, die er, schon aus äusseren Rücksichten, sehr vorsichtig gefasst zu der ersten Veröffentlichung seines grossen Schülers lieferte. zutreffend bemerkt [2] : « Itaque multo probabilius et rationi magis consentaneum est, quod immenso hoc mundo a quotidiana rapiditate liberato solus hic globulus eo motu incedat. » Die Planetenbewegung behandelt *Origanus* ganz nach den tychonischen Grundsätzen, will aber sonderbarerweise wieder den *Apollonius* zu deren Urheber stempeln [3] : « Imitatores vero sunt nobilissimus *Tycho* et acutissimus *Ursus*. » Man darf wohl den vorsichtigen Gelehrten, der zwischen den beiden sich bekämpfenden Parteien strengste Neutralität bewahren möchte, als einen Anhänger des *Ursus* bezeichnen, weil er eben von diesem die Erdrotation adoptiert hat.

Allerdings that ein Gleiches auch der intimste Anhänger *Tychos*, der von ihm zusammen mit *Kepler* und *Tengnagel* zur Ausarbeitung der Planetentafeln berufene *Longomontanus*, recte *Langberg*, aus Jütland. Von ihm dürfen wir voraussetzen, dass er dem vom Meister vorgezeichneten Wege am bereitwilligsten folgte, und wenn wir also auch bei ihm einer Abweichung von der tychonischen Orthodoxie begegnen, so können wir nur vermuten, dass eben doch wenigstens in diesem einen Punkte das Schwergewicht der Vernunft auch einen Tychoniker vom reinsten

1. *Origanus*, S. 132 ff. « Convenit autem motus hic proprie terrae, quae eundem locum in medio mundi tenens, non aliter ac globulus mobilis, parieti clavo seu axi affixus, super polis et axe mundi ab occasu in ortum quotidie semel circumgyratur. »

2. *Kepler*, Opera, 1. Band, S. 27.

3. *Origanus*, S. 121 ff.

Wasser zu sehr belastete, um sich ihren Argumenten entziehen zu können.

Longomontanus nimmt sich also vor[1], die Systeme der « drei grössten Künstler », *Ptolemaeus*, *Coppernicus*, und *Brahe*, unter einander zu versöhnen. Natürlich so, dass das letztgenannte den Sieg davontragen muss. Nur die Behauptung, dass die sämtlichen Fixsterne sich mit ungeheurer Geschwindigkeit um die winzige Erde herumdrehen sollen, will ihm nicht einleuchten, weil er die Ueberzeugung hegt, dass erstere durchaus nicht alle den gleichen Abstand vom Weltzentrum haben. Man müsse die Achsendrehung der Erde zugeben[2]. Im übrigen zeigt *Longomontanus* im vollen Gegensatze zu *Maedlers* Ansicht, dass es allerdings möglich ist, ein abgerundetes astronomisches System anf grund der tychonischen Hypothese zu konstruieren.

Andere Tychonianer waren *Magini*[3], *Morin*[4] und *Argoli*[5]. Wenigstens wird dies von dem letzteren behaup-

1. *Longomontanus*, Astronomia Danica, Amsterdam 1622.

2. Ebenda, S. 19. « Terram autem super centro in medio moveri, et diurnam revolutionem ab occasu in ortum perficere magno compendio naturae nos cum *D. Origano* et aliis hujus saeculi praestantissimis viris, asserimus. »

3. *Magini* nimmt eine ungemein sonderbare Stellung ein, wie man aus seinem von *Favaro* edierten und trefflich kommentierten Briefwechsel ersieht (Carteggio inedito di *Ticone Brahe*, *Giovanni Kepler* e di altri celebri astronomi e matematici dei secoli XVI e XVII con *Giovanni Antonio Magini*, Bologna 1886). Briefe an *Clavius* und *Adrianus Romanus* (a. a. O. S. 215, 249) ergeben, dass *Magini* zumal das mathematische Wissen *Tychos* höchst ungünstig beurteilte und dessen oben erwähnte Bestimmung der gegenseitigen Lage von Sonnen -und Marsbahn zur Zielscheibe heftigsten Angriffes machte. Trotzdem stand er auch mit *Brahe* in lebhaftester Korrespondenz, welche grossenteils der Däne *Gellius Sascerides* als Mittelsmann im Gange erhielt, und bei aller Verehrung gegen *Coppernicus* glaubte er dessen « Hypothese von der mehrfachen Bewegung der Erde » verwerfen und sich, wenigstens offiziell, an die tychonische anschliessen zu müssen.

4. Von *Morin* kommen hier hauptsächlich in betracht die gegen *Gassend* gerichteten « Alae Telluris fractae » (Paris 1643); wir haben später noch auf diesen fruchtbaren Schriftsteller zurückzukommen.

5. *Argoli*, Ephemeridum juxta *Tychonis* hypotheses et caelo deductas observationes tomus primus (1631-1655), Padua 1638.

tet[1] in den Schriften von *Kaestner* und *Wolf*, und in der That sind auch Ephemeriden, die *Argoli* herausgab, dem Titel zufolge nach tychonischen Grundsätzen berechnet. Bezüglich eines anderen Werkes desselben Autors scheint zwischen der ersten und zweiten Auflage unterschieden werden zu müssen. *Lansperg* dagegen, der gelegentlich auch zu *Brahes* Anhängern gezählt wird[2], ist dies in Wahrheit niemals gewesen, sondern er war entschiedener Coppernicaner und lieferte als solcher ein Tafelwerk, welcher den « Rudolfinischen Tafeln » *Keplers* Konkurrenz machen sollte, dieses Ziel jedoch nach den übereinstimmenden Zeugnissen der *Maria Cunitia* und des Engländers *Crabtree* durchaus nicht erreichte. Gerade *Lansperg* ist wegen seiner entschiedenen Vertretung des heliozentrischen Parteistandpunktes vielfach angefeindet worden[3].

Wirklich nur der Not, und nicht dem eigenen Triebe gehorchend, stellte sich der Jesuit *Riccioli* auf die Seite *Brahes*. Um seine prekäre Stellung nicht zu gefährden,

1. *Kaestner*, Geschichte der Mathematik, 4. Band, Goettingen 1800, S. 113 ff.; *Wolf*, Gesch. d. Astr., S. 246. Nach ersterem wäre das in dem fraglichen Werke (Pandosion Sphaericum, in quo singula in elementaribus regionibus, atque aetherea, mathematice pertractantur, Padua 1644) erläuterte System das tychonische, nach letzterem das aegyptische gewesen. Die uns vorliegende zweite Auflage (Padua 1653) enthält jedoch (S. 224) einen völlig widersprechenden und dazu unangreifbar klaren Satz : « Luna in sphaera omnium minima distantissima a primo caelo debet existimari, cum citius etiam reliquis cursum deproperet; post quam suo ordine collocari Mercurius, Venus, Sol, Mars, Jupiter et Saturnus... « Diesem Ausspruche zufolge ist *Argoli* Ptolemaiker und nicht Tychoniker gewesen.

2. Am 12. März 1598 schrieb *Herwart von Hohenburg* an *Kepler* (1. Band, S. 61 ff.) : « *Philippus Lansperg* meditatur novas hypotheses planetarum, in quibus centrum fixum ponit, reliquos autem motus primi mobilis circumferentiae ejusdem tribuit. » *Kepler* antwortet, dies sei die Ansicht des *Ursus*, nicht die des *Lansperg*.

3. Vgl. *Kaestner*, a. a. A., 4. Band, S. 421 ff. Als Gegner *Lanspergs* that sich insonderheit *Fromond* durch seinen « Ant-Aristarchus » (Antwerpen 1631) hervor, gegen den dann wieder der Sohn des Angegriffenen eine lebhafte Antikritik eröffnete. Die Diskussion dreht sich hier, wie auch sonst in ähnlichen Fällen, grösstenteils um Fragen, die für die wissenschaftliche Entscheidung überhaupt nicht in betracht kommen könnten.

stellt er in seinem Hauptwerke [1] den 49 zu gunsten des *Coppernicus* sprechenden Gründen 77 gegenüber, welche denselben widerlegen sollen, allein zwischen den Zeilen ist deutlich genug zu lesen, dass er die Argumente lieber gewogen als gezählt hätte. Das tychonische System erschien ihm, der durch und durch ein Mann des Kompromisses war, als das relativ beste, doch konnte er sich nicht enthalten, daran noch eine weitere, dem Ausgleiche noch mehr entgegenkommende Aenderung anzubringen, indem er nämlich auch Juppiter und Saturn der Erde als Satelliten direkt beigab, so dass also die Sonne nur Merkur, Venus und Mars als unmittelbare Begleiter behielt [2]. Rein wissenschaftlich betrachtet, ist freilich diese Anordnung weit minderwertiger als die von *Tycho* getroffene. *Riccioli* neigte überhaupt zu Künsteleien; eine derselben haben wir in den vorhandenen Geschichtswerken nirgends erwähnt gefunden und wollen ihrer deshalb an diesem Orte gedenken. Es sei empfehlenswert, wird gesagt, die Gestalt der Planetenbahnen mit *Kepler* als für eine von der reinen Kreisform abweichende zu erklären, aber wirkliche Befriedigung könne man auch durch die Ellipse nicht erhalten, sondern einzig und allein « per motum spiralem omnibus planetis communem ». Zitiert werden wegen ihrer Vorliebe für Spiralbewegungen der Araber *Alpetragius* [3] und der neuere Philosoph *Patricius*, übrigens eine der eigentümlichsten Erscheinungen einer an gelehrten Sonderlingen reichen Periode, und jedenfalls nicht der entschiedene Anticoppernicaner, als welcher er da und dort hingestellt wird [4]. Interpretieren wir *Ricciolis* Worte [5] richtig, so

1. *Riccioli*, Almagestum Novum, Bologna 1651.
2. *Wolf*, Gesch. d. Astr., S. 246; *Maedler*, Gesch. d. Himmelsk., 1. Band, S. 319.
3. Hiezu vgl. *Günther*, Studien zur Geschichte der mathematischen und physikalischen Geographie, Halle a. d. S., S. 79 ff.
4. Ebenda, S. 165 ff.
5. *Riccioli*, Astronomia Reformata, Bologna 1665, S. 63. Nachdem die

glaubte er, dass die Wandelsterne ihre Bahn in einer *Kegelloxodrome* beschreiben.

Im Gegensatze zu dem Vorgenannten, dessen wahre Meinung aus seinen verschiedenartigen Aeusserungen nicht mit Sicherheit erschlossen werden kann, war der grosse Didaktiker *Amos Comenius*, recte *Komensky*, ein überzeugter Anhänger *Tychos*[1]. Das grössere astronomische Werk, mit dessen Ausarbeitung er sich trug[2], ist allerdings nicht zur Vollendung gelangt, aber wir besitzen dafür einen anderen Beleg, der unwidersprechlich ist. *Comenius* hat nämlich, wie im Gebiete anderer Disziplinen, so auch in demjenigen der Astronomie, einen « Schulaktus » angefertigt, und aus diesem erhellt[3], wenngleich *Tychos* Name nicht genannt wird, die Richtigkeit dessen, was wir sag-

Schwierigkeiten einer vollkommenen Einsicht in die anscheinend vorhandenen Anomalien der planetarischen Bahnen dargelegt sind, heisst es weiter : « Quo admisso, si concipimus solem velut circa conum spiras diurnas peragere, et eas modo laxiores modo angustiores tam in altum quam in latum describere, et eo momento, quo fixa stella, cum qua coeperit a meridiano eodem moveri occasum versus, revertitur ad eundem meridianum, non reverti, sed aliquando tardius, salvae erunt omnes apparentiae in solis motu. In planetis vero qui stationarii videntur, ac retrogradi, directive, facillime hujus apparentiae ratio assignabitur. » Man staunt darüber, dass es damals noch so grosse Schwierigkeiten bereitete, sich den Unterschied zwischen Sternzeit und wahrer Sonnenzeit, also eine selbst für den Ptolemaiker nicht gerade schwierige Sache, klar zu machen, und dass da natürlich das Stillstehen und Rückläufigwerden der Planeten noch verwickeltere Annahmen erforderlich machte, ist unschwer einzusehen.

1. Vgl. *Günther*, *Comenius* als Geograph und Naturforscher, Ausland, 65. Band, S. 241 ff., 260 ff.

2. Das Buch sollte *Lansperg* gewidmet sein und folgende Aufschrift tragen : « Astronomia ad lucem physicam reformanda, novis non ad placitum fictis, sed veris et realibus, e cœli natura desumtis hypothesibus superstruenda » (*J. Müller*, Zur Bücherkunde des *Comenius*, Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, I, 1, S. 29 ff.

3. *J. A. Comenii* Didactica Opera Omnia, Amsterdam 1657, III, Spalte 947 ff. « Sol et Luna pro centro gyrationis suae habent Terram, aeque ut stellae fixae, quamquam non adeo praecise... At Planetae centrum sui motus Solem habent, ideoque supra Solem constituti apogaei sunt (altissimi) et directi, in opposito perigaei (humillimi) et retrogradi ; ad latera, per aliquot dies stationarii. »

ten. Ungemein wenig klar ist die Charakteristik des Weltsystemes in der « Physik »; wörtlich genommen, muss diese Erklärung des Planetenlaufes den Erklärer als einen Anhänger des « aegyptischen » Systemes erscheinen lassen [1]. Vielleicht war der geniale Schulmann mit sich selbst nur insofern einig, als er unter allen Umständen die angeblich biblische Lehre von der Ruhe der Erde aufrecht erhalten wissen wollte.

Dass während des ganzen XVII. Jahrhunderts von einem endgiltigen Siege der coppernicanischen Kosmologie noch keine Rede sein konnte, ist bekannt, und eine endlose Litteratur, von der hier nur ein paar Proben namhaft gemacht sein mögen [2], nahm bald für die geozentrische, bald für die heliozentrische Auffassung Partei. Von etwas höherem Interesse sind ein paar aus der Flut emporragende Schriften deswegen, weil sie dem Kompromissgedanken in ganz eigentümlicher Weise Ausdruck verleihen; einige absprechende Redensarten, die ihnen bisher ausschliesslich zu teil wurden [3], geben über die Sache jeden-

1. Des *Johann Amos Comenius* Entwurf der nach dem göttlichen Lichte umgestalteten Naturkunde..., herausgegeben, übersetzt und erläutert von *J. Reber*, Giessen, 1896, S. 189.

2. Dahin gehören : *Lipstorp*, Copernicus redivivus seu de vero mundi systemate, Leiden 1653; *Herbinius*, Famosae de solis vel telluris motu controversiae examen theologico-philosophicum, Utrecht, 1655 ; *Megerlin*, Systema mundi Copernicanum argumentis invictis demonstratum et conciliatum theologiae, Amsterdam 1682. *Weidler* (Historia astronomiae sive de ortu et progressu astronomiae liber singularis, Wittenberg 1741, S. 550) erwahnt auch, als bemerkenswert, der Schrift einer gelehrten Dame : *Jeanne Dumée*, Entretiens sur l'opinion de *Copernic* touchant la mobilité de la terre, Paris 1680. Die Litteraturgattung hört übrigens mit dem Jahre 1700 noch keineswegs auf, sondern pflanzt sich, wie wir sehen werden, noch tief ins nächste Säkulum hinein fort.

3. *Kaestner*, a. a. O., S. 448 ff., *Maedler*, a. a. O., S. 324. Zumal der letztere scheint das Werk, das er verurteilt, ohne allerdings seinem Verfasser « einige gute Ideen » abzusprechen, niemals vor Augen gehabt zu haben. Er könnte sonst nicht wegwerfend äussern, *Deusing* habe von *Kepler* gar keine Ahnung gehabt, denn wie man auch sonst über ersteren denken mag, muss man doch zugeben, dass er eine ganz zweckentprechende Uebersicht über die kosmologischen Anschauungen der Gegenwart und Vergangenheit gibt und dabei den Keplerschen Gesetzen bewusste Rechnung trägt.

falls keinen genügenden Aufschluss. Der Niederländer *A. Deusing* (1612-1666), vom Niederrhein gebürtig, aber in Holland heimisch geworden, ist [1] seiner Grundstimmung nach Tychoniker, indem er nur, ganz aus den von *Longomontanus* geltend gemachten Gründen, die tägliche Bewegung des Erdkörpers anerkennt. Ja, letzterem werden sogar noch einige andere Bewegungeu zugeteilt, ohne dass allerdings der Mittelpunkt seine Lage im Raume verändert. Der Kernpunkt dessen, was als wichtige Neuerung eingeführt wird, liegt in nachstehendem Satze [2] : « Supposita terra immobili, planetae superiores circa solem mobilem rotantia per eccentricum, una cum sole mobilem, aequalem homocentrico planetarum Tychonis, cujus eccentricitas ad solem relata eundem parallelum situm servat, cum tamen sole posito in universi medio, centri vicem gerente, videantur circa hunc immobilem gyrari diffusiori orbe ». Die Bewegung einerseits der Sonne, andererseits der Planeten muss mithin wechselseitig so beschaffen sein, dass letztere anstandslos als um eine ruhende Sonne sich bewegend aufgefasst und auch berechnet werden können. Gewiss ein zwar verzweifelter, aber keineswegs geistloser Versuch, das heliozentrische System unter der Firma dass die Zentralstellung der Erde nicht beeinträchtigt werden solle, durch eine Hinterthüre einzuschmuggeln.

Noch anders geht *J. Coccaeus* — mutmasslich *Koch* — zu werke [3]. Er erkennt überhaupt keinen unbewegten Himmelskörper an, so dass also weder die Erde noch die Sonne das Zentrum der sichtbaren Welt darstellt. Jeder von diesen Weltkörpern beschreibt einen Kreis von gleichem Halbmesser derart, dass der wirkliche Mittelpunkt

1. *Deusing*, De vero systemate mundi dissertatio mathematica, Amsterdam 1643.

2. *Deusing*, S. 43.

3. *Coccaeus*, Epistola de mundi, quae circumferuntur, systematis et novo alio illis certiore dialogismus paradoxum complexa, Amsterdam 1660, S. 30 ff.

des Universums die durch die Mittelpunkte jener beiden Kreise bestimmte Strecke halbiert, und zwar geht diese Gerade, gehörig verlängert. auch durch die an der Himmelskugel befindlichen Knotenpunkte der Ekliptik hindurch. Die Umdrehung des « mundus elementaris » bringt den Wechsel zwischen Tag und Nacht hervor; die sämtlichen Planeten [1] umkreisen den idealen, durch keinen Körper besetzten Weltmittelpunkt. Damit war dann freilich der gordische Knoten durchschnitten und der Nebenbuhlerschaft zwischen Erde und Sonne dadurch ein Ende bereitet [2], dass beide als absolut gleichwertige kosmische Individuen hingestellt wurden. Auf diesem Systeme einen astronomischen Kalkul aufzubauen, ist begreiflicherweise nie versucht worden.

Wir haben die Ueberzeugung gewonnen, dass die *Kompromisstheoretiker* des XVII. Jahrhunderts keineswegs engherzig an der tychonischen Weltordnung festhielten, sondern alle nur denkbaren Variationen plausibel zu machen beflissen waren. Auch die beiden Tychoniker der Folgezeit, die wir allein noch aufzufinden vermochten, suchen wenigstens *Tycho* und *Kepler* mit einander zu versöhnen, was ja auch keine logische Unmöglichkeit ist. Beide waren Geistliche, und dieser Umstand klärt hinlänglich darüber auf [3], weshalb sie die Unbeweglichkeit der

1. Von den Planeten ist Saturn als Kugel mit zwei Henkeln abgebildet, so wie man ihn vor Bekanntwerden von *Huygens*' Entdeckung des Ringes sich ihn allgemein vorstellte (*Wolf*, Gesch. d. Astr., S. 403 ff.).

2. Das System des *Coccaeus* hat eine gewisse Aehnlichkeit mit demjenigen des *Philolaus*, so wie wir uns letzteres auf *Th-H. Martins* Interpretation hin zu denken haben (Hypothèse astronomique de *Philolaus*, Bullettino di bibliografia e di storia delle scienze matematiche e fisiche, 5. Band, S. 127 ff.). Statt der Sonne wäre die « Gegenerde », statt des unausgefüllten Zentrums das « Zentralfeuer » zu setzen, um welch letzteres χθών und ἀντίχθων ihren Umlauf vollzogen.

3. Hiezu gibt *Weidler* (a. a. O., S. 611) ein überaus belehrendes Beispiel aus einem Werke eines dritten Mönches, *K. Thoma* (Firmamentum Firmianum, Augsburg 1731). Der Auszug lautet folgendermassen : « Praeterea reprehendit eos, qui Copernicanum systema tanquam ridendam fabulam

Erde um jeden Preis retten zu müssen vermeinten. In diese Kategorie gehören denn auch zwei deutsche Gelehrte aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhundert, der Jesuit *Schreier* und der Benediktiner *Amort*.

Ersterer verkündet in den « Parerga ex universa mathesi » welche er einer grösseren astronomischen Schrift folgen lässt [1], sein Glaubensbekenntnis in folgender These : « Systema Tychonicum bene explicat directiones, stationes, retrogradationes, planetarum. Non minus Ricciolinum. Nec non Copernicanum per suas maxime rationes opticas [2]. Quod tamen aliunde falsum supponimus ». Die Bewegung der Sonne wird zuerst im exzentrischen Kreise dargestellt, sodann in der Ellipse, und letztere erhält den Vorzug. Man konstatiert also, dass *Schreier* mit den Errungenschaften der Wissenchaft in guter Fühlung zu bleiben wünscht und dieselben soweit berücksichtigt, als es sich nur immer mit dem vermeintlichen Dogma verträgt. Uebrigens hätte er damals auch schon diese Rücksicht nicht mehr allzu strenge walten zu lassen gebraucht [3]. Mit ihm steht wesentlich auf

explodunt. nec dubitat, ut nunc non pauci e romanis catholicis sunt, qui systema illud, tanquam hypothesin astronomicam, propugnant, ita multos plures fore, qui idem ut verum systema amplecterentur, nisi longe altior et fortior fidei et ecclesiae obstaret auctoritas. » Mit anderen Worten : Möge uns doch endlich die Kirchenbehörde gestatten, das auch öffentlich als Wahrheit anzuerkennen, was wir als solche im Herzen anerkennen, obwohl wir aus Diplomatie vor dem grossen Publikum uns so anstellen müssen, als benützten wir das heliozentrische System lediglich als eine bequeme Rechnungshypothese !

1. *Schreier*, Theoria Solis et Lunae, Ingolstadt 1728.

2. Was hier « optisch » genannt wird, würden wir nach unserem Sprachgebrauche als « geometrisch » bezeichnen.

3. *K. v. Prantl* (Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München, 1. Band, München 1872, S. 541 ff.) erinnert daran, dass *Schreiers* unmittelbarer Vorgänger *Nicasius Grammatici*, ein bekannter Mathematiker seinen coppernicanischen Standpunkt ungescheut zur Geltung brachte (Planetolabium novum, Ingolstadt 1725). Ein gefährlicher Boden für astronomische Neuerer war jedoch die kurbayerische Hochschule immerhin, denn kurz zuvor (1719) war der Mediziner *Treyling* zu wenigstens bedingtem Widerrufe angehalten worden, weil er die akademische These hatte drucken lassen (*v. Prantl*, I, S. 529) : « Ad

gleicher Stufe *Eusebius Amort*, eine in der bayerischen Gelehrten- und Kulturgeschichte vielgenannte Persönlichkeit[1]. Es scheint uns keinem Zweifel zu unterliegen, dass derselbe ursprünglich von tychonischen Grundsätzen ausgegangen, später aber zu einer Scheidung der Planeten gelangt ist, die ihn die oberen Planeten der Erde wiederum zuweisen liess. Die Bahnen von Mond, Sonne — nebst Merkur und Venus —, Mars, Juppiter und Saturn werden — der betreffende Ausdruck war damals noch nicht gebräuchlich — als *konfokale Ellipsen* definiert, in deren einem Brennpunkte die *Erde* steht[2]. Angesichts dieser Auffassung durfte das Wesen dieser Hypothese, die unseres Wissens keine weitere Verbreitung fand, dahin gekennzeichnet werden[3] : Die *Amort*sche Theorie der Planetenbewegung ist eine Vereinigung der sogenannten aegyptischen Weltsystemes mit den Neuerungen *Keplers*, Aus späterer Zeit ist uns kein bewusster *ernst zu nehmender* Anticoppernicaner mehr bekannt, und die Kompromisssysteme sterben aus, *weil kein Bedürfnis mehr nach ihnen vorliegt.*

Amort hatte sein Bestreben, die vorhandene Doktrin in seinem Sinne zu verbessern, nicht auf die Ellipsen ausgedehnt, bezüglich deren er die Gesetze *Keplers* adoptierte. Gerade dieser Punkt hat aber auch einer lebhaften Kompromissthätigkeit zum Dasein verholfen, die insbesondere

medicinam parum confert scire, quomodo coelum gradiatur ; nobis tamen systema mundi Copernicanum ceteris multo elegantius, ingeniosius, rationibus et argumentis speciosioribus nixum, divina sapientia dignius neque sacris litteris adversum videtur. »

1. Ueber *Amorts* Thätigkeit ist von uns an anderem Orte ausführlicher gehandelt worden (Forschungen zur Kultur-und Litteraturgeschichte Bayerns, 1. Buch, S. 103 ff.)

2. Es kommen hier namentlich zwei unter den vielen Werken, die *Amort* verfasst hat, in frage : Nova philosophiae planetarum et artis criticae systemata adumbrata, Nürnberg 1723 ; Philosophia Pollingiana ad normam Burgundicae. Regensburg 1730. Vgl. auch Acta Eruditorum Lipsiensia, 1724, S. 306 ff.

3. *Günther*, a. a. O., S. 106.

ihr Augenmerk auf die Frage richtète : Was hat der *zweite* vom anziehenden Körper nicht angenommene Brennpunkt für eine Bestimmung? Die Frage wäre gar nicht aufgeworfen worden, wenn man damals bereits gewusst hätte, dass ein Himmelskörper sich sehr wohl auch in einem Kegelschnitte bewegen kann, dem nur ein einziger Brennpunkt zukommt [1]. Die Versuche, auch für den anderen Brennpunkt einen Zweck auszumitteln, beginnen ziemlich frühe und laufen, mit geringen Abweichungen, immer auf das gleiche Endziel hinaus. Begründer dieser Richtung ist [2] der Jesuit *A. Curtius*, recte *Kurtz*, dessen hierher gehöriges Werk [3] ubrigens auch den Beifall *Keplers* fand [4]. Im einen Brennpunkte A der elliptischen Planetenkurve steht hiernach die Sonne ; der andere Brennpunkt B vertritt die Stelle, die *Ptolemaeus* dem « punctum aequans » in der Theorie des exzentrischen Kreises angewiesen hatte ; Radiensektoren, die von B aus nach dem Planeten gezogen werden, überstreichen in gleichen Zeiten gleiche *Winkel*, und solche, die von A aus nach dem Planeten gezogen werden, überstreichen in gleichen Zeiten gleiche *Flächen* (Sektoren). Wer den teleologischen Geist des Zeitalters kennt, kann begreifen, dass dieses Auskunftsmittel vielen Anklang fand, und da die meisten Planetenbahnen nur wenig von einem Kreise abweichen, so trat auch die Fehlerhaftigkeit der Annahme nur unbedeutend hervor. Schon beim Mars, der eine stärkere Exzentrizität besitzt, musste sich aber der Fehler geltend machen, und so ist es denn auch dem Manne ergangen, der diese neue Planetentheorie nicht nur in Worten zu begründen, sondern sie auch für die Berechnung der himmlischen Bewegungen nutzbar zu machen suchte.

1. Die parabolische Bahn einzelner Kometen ist nicht allzu lange nachher erkannt worden (*Reinhardt*, Magister *Georg Samuel Dörffel*, ein Beitrag zur Geschichte der Astronomie im XVII Jahrhundert, Plauen 1882).
2. *Weidler*, S. 455.
3. *Curtius*, Novum coeli systema, Dillingen 1626.
4. *Kepler*, Opera, 6. Band, S. 581.

Ism. Boulliau[1] (*Bullialdus*) war, wie seine erste Veröffentlichung[2] darthut, durch eine sorgfältige geschichtliche Vergleichung der verschiedenen Weltsysteme, unter denen das tychonische nicht zuletzt berücksichtigt wurde, von der Richtigkeit der coppernicanischen Weltordnung überzeugt worden, die er jedoch irrtümlich als eine Neubelebung von derjenigen des *Philolaus* auffasste. Sein umfassenderes Werk nimmt[3] *Keplers* Lehren im wesentlichen auf, obwohl gegen einzelne Punkte derselben gelegentlich polemisiert wird; alsdann wird die erwähnte, durch eine ziemlich mühsame Konstruktion der Ellipse an einem schiefen Kegel gerechtfertigte Ergänzung angebracht, der *Boulliau*, wie sich von selbst versteht, einen hohen Wert[4] unterlegt. Die Tafeln jedoch, welche er auf grund der « hypothesis elliptica simplex », wie er sich ausdrückte, berechnete, gaben dieser angeblichen Einfachheit nicht recht, denn sie waren minder genau als die *Keplers*chen.

Gleichwohl wirkte eben diese Hypothese in hohem Grade anregend, ja geradezu Schule-bildend; noch 1696 fertigte der als solcher weit bekannte Globentechniker *Zumbach von Coesfeld* ein Modell des Planetensystemes nach *Boul-*

1. Wir haben den in mancherlei Versionen vorkommenden Namen so geschrieben, wie er von *Poggendorff* (Biographisch-litterarisches Handwörterbuch zur Geschichte der exakten Wissenschaften, 1. Band, Leipzig 1863, Spalte 258) als die korrekte Form angegeben wird.

2. *Boulliau*, *Philolaus* seu dissertatio de vero systemate mundi, Amsterdam 1639.

3. *Boulliau*, Astronomia philolaica, opus novum, in quo motus planetarum per novam et veram hypothesin demonstrantur, Paris 1645. Abgesehen gerade von der Neuerung, welche dem Autor als besonders wichtig erschien, ist das Werk den besten älteren Lehrbüchern der Astronomie beizuzählen. So lautet wenigstens das Gutachten eines besonders berufenen Beurteilers (*Lalande*, Bibliographie astronomique, avec l'histoire de l'astronomie depuis 1781 jusqu'en 1802, Paris 1803, S. 221), und auch *Wolf* stellt (S. 432) ein analoges Zeugnis aus. *Boulliau* ist später nochmals auf seine Lieblingsidee zurückgekommen (Astronomia philolaica clarius asserta, Paris, 1657).

4. Weidler, S. 575 ff.

liaus Vorschriften an. Die Engländer *Ward*[1], *Wing*[2], *Streete*[3] haben sich in ihren Schriften durchaus auch, wenngleich mit einzelnen Modifikationen, auf den gleichen Boden gestellt, und nicht minder that dies schon früher der als Fortifikationskünstler ausgezeichnete Graf *Pagan*[4]. Natürlich fehlte es *Boulliau* auch nicht an Gegnern, unter denen der vorerwähnte *Morin* der heftigste war[5].

Wie auf *Boulliau*[6], so hat nach *Baillys* Ansicht[7] das Werkchen von *Kurtz* auch auf *Dom. Cassini* Einfluss geübt. Indessen sah er sich dadurch nicht sowohl zur Annahme der « einfachen » Hypothese, als vielmehr zu einer künstlichen Abänderung der gestaltlichen Verhältnisse der Pla-

1. *S. Ward* (*Sethus Wardus*), In *Bullialdi* astronomiae philolaicae fundamentum inquisitio, Oxford 1653; Astronomia geometrica, ubi methodus proponitur, qua primariorum planetarum astronomia elliptica, sive circularis, possit geometrice absolvi, London 1658.

2. *Wing*, Astronomia Britannica, London 1669.

3. *Streete*, Astronomia Carolina; A new Theory of the Celestial Motions, London 1661; ins Lateinische übersetzt von *Doppelmayr*, Nürnberg, 1705.

4. Graf *Pagan*, Tractatus de theoria planetarum, in quo omnes orbes cœlestes geometrice ordinantur, contra sententiam communem astronomorum, Paris 1657.

5. Vornämlich ist hier zu denken an einen Anhang zu *Morins* viel besprochener Anleitung (Paris 1647), die geographische Länge zur See mittelst der Magnetnadel zu finden. Der Anhang ist besonders paginiert und führt die Aufschrift : « *Joannes Baptista Morinus* Prof. Reg.. ab *Ismaeli Bullialdi* convitiis iniquissimis juste vindicatus » (s. l. e. a.). *Tycho* wird mit allem nur erdenklichen Lobe überschüttet, *Boulliaus* Name in den Staub gezogen, letzerem wird u. a. zum besonderen Verbrechen angerechnet, dass er eine ungleichförmige Achsendrehung gelehrt habe (S. 6 : « Prius enim ipsi demonstranda est illa telluris revolutio, deindeque revolutionum inaequalitas, quod neque fecit, nec ipse nec alius efficiet sine paralogismis. Auch früher schon trat *Morin* für *Tycho* gegen *Boulliau* ein (*Tycho Brahaeus* in *Philolaum* pro telluris quiete, Paris 1642), wie er auch gegen *Gassend*, wie schon erwähnt, gegen *Lansperg* (1634) und gegen *Longomontanus* (1641) Streitschriften schleuderte, weil diese Astronomen es gewagt hatten, die Erde aus ihrer Ruhe zu bringen. *Morins* zahlreiche, wiewohl oberflächliche Schriften lassen ihn als den verbissensten Anticoppernicaner seines Jahrhunderts erscheinen.

6. *Bailly*, Histoire de l'astronomie moderne, 1. Band, Paris 1785, S. 267 ff. Vgl. dazu auch *Montucla*, Histoire des mathématiques, 2. Band, Paris 1758, S. 254 ff.

7. *Bailly*, a. a. O., 1. Band, S. 315.

netenbahn veranlasst[1]. Man lernt dieselbe am besten aus dem den Sachverhalt elementar darstellenden Kompendium[2] seines Sohnes kennen. Nach *Kepler* hat die betreffende Kurve, wenn r_1 und r_2 die beiden von den Brennpunkten ausgehenden Fahrstrahlen sind, in bifokalen Koordinaten die Gleichung $r_1 + r_2 =$ Konst.; nach *Cassini* soll an deren Stelle die folgende treten : $r_1 . r_2 =$ Konst. Diese Linie, welche seitdem den Namen *Cassini-Kurve* erhalten hat, weist eine weit grössere Verschiedenheit der Gestaltungen auf; für $r_1 . r_2 < a^2$, unter a den halben Brennpunktabstand verstanden, zerfällt sie in zwei getrennt liegende Ovale; für $r_1 . r_2 = a^2$, geht sie in die bekannte *Lemniskate* über; und wenn die Differenz $(v^1 v^2 - a^2)$ beträchtliche Werte annimmt, so nähert sie sich mehr und mehr einer Ellipse, so dass also eine ganz leidliche Annäherung erzielt wird. Die Neigung, einfache Dinge in kompliziertere zu verwandeln, wird jedoch trotzdem bei diesem Versuche, einen *Kepler* zu « verbessern », immer tadelnswert sein, so sehr man auch den Verhätnissen einer sich nur langsam aus den Banden einer noch halb mittelalterlichen Anschauungweise losringenden Zeit Rechnung zu tragen geneigt sein mag.

Nachwirkungen hat *Cassinis* Streben, eine neue Planetentheorie zu schaffen, wenn man von seinem Sohne absieht, wenigstens nicht in erheblicherem Masse gehabt[3]. *Newtons* Reform brach sich um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts überall die Bahn : der letzte überzeugte Cartesianer, der hundertjährige *Fontenelle*, starb im Jahre 1757. Speziell in Grossbritannien machten die trefflichen Handbücher

1. *Dom. Cassini*, Nova ratio inveniendi geometrice et directe apogaea, excentricitates et anomalias planetarum, Bologna 1669. Anderwärts scheint der Autor selbst auf sein Verfahren nicht mehr zurückgekommen zu sein.

2. *J. Cassini*, Élémens d'astronomie, Paris 1740, S. 149 ff.

3. *Gallet* in Avignon hat, anscheinend selbständig, von einem wesentlich identischen Prinzipe Gebrauch gemacht (Système nouveau des apparences des planètes, *Journal des Savants*, 1684).

von *Gregory* [1] und *Keill* [2] allen Velleitäten, *Boulliaus* Hypothese wieder aufleben zu lassen, ein Ende. Man darf wohl behaupten, dass die *Vermittlungssysteme*, insoweit sie überhaupt einen Platz in der Geschichte der Wissenschaft einzunehmen verdienen, von 1750 an ihre Rolle endgiltig ausgespielt haben. Mit Rücksicht auf den oben betonten Umstand, dass es an einer zusammenhängenden Uebersicht über diese doch immerhin, zumal auch unter dem philosophischen Gesichtspunkte, merkwürdigen *Durchgangsphase des menschlichen Erkenntnisfortschrittes* bisher ganz gefehlt hat, dürfte es sich empfehlen, die einzelnen Hauptmomente tabellarisch neben einander zu stellen [3].

I. Die Erde stabil; die Planeten in Kreisen um die Sonne sich bewegend.

Tycho Brahe.
Magini.
Morin.
Comenius.

II. Die Erde rotierend; die Planeten in Kreisen um die Sonne sich bewegend.

Raymarus Ursus.
Origanus.
Longomontanus.

III. Modifikationen der in I. angeführten Anordnung.

Argoli (abgeändertes aegyptisches System?).
Riccioli (abgeändertes tychonisches System).

1. *Gregory*, Astronomiae physicae et geometricae elementa, Oxford 1702.
2. *Keill*, Introductio ad veram astronomiam, seu lectiones astronomicae habitae Oxonii, ebenda 1718.
3. Wer das Wesen historischer Arbeit kennt, wird keinen Zweifel hegen, dass unsere Liste der Astronomen, welche an dem einfachen Lehrsysteme des *Coppernicus* und *Kepler* herumzukünsteln trachteten, eine ganz vollständige nicht sein kann. Immerhin halten wir es für wahrscheinlich, dass uns *belangreichere* Arbeiten auf diesem Gebiete nicht entgangen sind.

Deusing (ebenso).
Schreier (tychonisches System mit elliptischer Planetenbahn).
Amort (aegyptisches System mit elliptischer Planetenbahn).

IV. Erde und Sonne beide beweglich.

Coccaeus.

V. Elliptische Planetenbahn mit Gleichstellung beider Brennpunkte.

Curtius.
Boulliau.
Graf Pagan.
Ward.
Wing.
Zumbach v. Coesfeld.
Streete.

VI. Die Planetenbahn als Kurve vierter Ordnung aufgefasst.

Dominique Cassini.
Jacques Cassini de Thury.
Gallet.

SIEGMUND GÜNTHER.

LES PREMIÈRES
EXPÉRIENCES DE MONTGOLFIER

D'après des documents russes.

En présentant à l'attention éclairée de la Section d'Histoire des sciences quelques documents sur les premières expériences aérostatiques de Montgolfier, nous avons cru que cette réminiscence d'un passé déjà lointain à l'aube du xxe siècle serait bien placée, surtout dans un moment où le grand problème de la navigabilité de l'air, posé au monde savant par la découverte des Montgolfier, semble aboutir à une solution favorable après plus d'un siècle d'efforts patients et généreux.

Les documents qui font l'objet de notre communication sont conservés aux Archives principales du Ministère des Affaires Étrangères à Moscou. C'est la correspondance politique du prince Jean Bariatinsky, ministre de Russie à Paris, avec l'impératrice Catherine II. Les quelques dépêches du prince Bariatinsky, se rapportant aux premières expériences aérostatiques faites à Paris en 1783, contiennent des détails curieux sur celles-ci. De plus, pour donner à l'impératrice une idée plus précise sur ces expériences, le ministre a annexé à l'une de ses dépêches quatre aquarelles représentant diverses expériences de Montgolfier et du professeur Charles. Ces dessins, très bien exécutés, présentent un certain intérêt pour tous ceux qui s'occupent

de cette branche de l'histoire des sciences; c'est pourquoi nous avons cru utile de joindre à notre communication leurs reproductions photographiques.

Le 30 novembre 1783 le prince Bariatinsky écrivait à l'impératrice[1] : « Votre Majesté Impériale sait déjà d'après les journaux qu'un certain Montgolfier, natif du Languedoc, de la ville d'Annonais[2], vient de trouver le moyen de soulever en l'air un fardeau d'une pesanteur considérable grâce à la fumée (!) Une expériençe du même genre a été faite ici à Paris par un professeur du nom de Charles au moyen d'air inflammable. Cet engin porte le nom de « machine aérostatique» . Depuis, les deux inventeurs ont fait ici plusieurs expériences; deux d'entre elles sont considérées comme remarquables :

« 1° M. Charles a lancé sur le Champ-de-Mars devant l'École Militaire un ballon de plus de 12 pieds de haut, enduit de gomme élastique. Cette gomme a été préparée par lui en compagnie de deux mécaniciens, les frères Robert, de façon à ce qu'elle ne laisse pas passer la moindre bulle d'air à travers l'enveloppe du ballon. En quelques minutes le ballon monta et fut perdu de vue; trois quarts d'heure plus tard, on le retrouva crevé dans un champ à quatre ou cinq lieues de Paris.

« 2° Montgolfier a lancé à Versailles en présence du Roi, de la famille royale et d'une multitude de spectateurs une *tente* (ballon), faite en toile à voile, de 41 pieds de diamètre sur 57 pieds de haut. Une corbeille tressée, avec un mouton et deux oiseaux dedans, a été attachée sous la tente. Le lancement se fit de la grande cour du palais de Versailles. En quelques minutes le ballon monta à une hauteur de plus de 200 toises; huit minutes plus tard il descendit dans le parc de Versailles près de Vaucresson, à 1700 toises de l'endroit de son ascension.

1. Les dépêches sont en langue russe; nous en donnons la traduction.
2. Lisez « Annonay ».

« Le 21 novembre, M. Montgolfier a lancé un second ballon fait de toile à voile, de 46 pieds de diamètre sur 70 pieds de haut. Une galerie en bois, sur laquelle se trouvait un réchaud grillé avec du feu, a été fixée sous le ballon ; on y a mis quelques bottes de paille. Deux personnes ont pris place sur la galerie : M. le marquis d'Arlandes, major de l'armée, et M. Pilatre de Rozier, bourgeois de Paris et savant. L'expérience a été faite dans le jardin du château royal de La Muette. Votre Majesté verra d'après les extraits des journaux de Paris, que je prends la liberté de joindre à la présente, comment se passa cette expérience et ce que firent les voyageurs pendant leur trajet aérien. — Demain matin le professeur Charles tentera une expérience semblable dans le jardin des Tuileries. Il va lancer un ballon de taffetas, enduit de gomme élastique, de 26 pieds de diamètre. Sous le ballon sera fixé un char à la façon antique, fait de baguettes et recouvert de papier d'enveloppe. Les deux frères Robert monteront dans ce ballon.

« Je me ferai un devoir de présenter à V. M. I. une copie du procès-verbal de l'Académie, qui sera dressé après cette expérience, ainsi que toutes les descriptions qui seront publiées à ce sujet. »

Cette dépêche du prince Bariatinsky contient deux annexes : les n^os^ des 22 et 29 novembre du *Journal de Paris*. Dans le premier se trouve le procès-verbal dressé au château de La Muette après l'expérience de Montgolfier ; dans le second, une lettre du marquis d'Arlandes à M. Faujas de Saint-Fond.

Le prince Bariatinsky tint sa promesse et sa dépêche suivante, datée du 4 décembre, contenait une description détaillée de l'expérience du professeur Charles. « Il est tout à fait impossible », dit-il, « de décrire la majesté de ce spectacle et le sentiment éprouvé par les quelques centaines de mille de spectateurs, au moment où le ballon fit son ascension dans les airs avec le char ; la joie, la crainte, la

terreur et l'enthousiasme étaient peints sur tous les visages; encore maintenant le public est comme en délire et partout, dans toutes les classes de la société, on n'entend que conversations à ce sujet. Charles demeure Place des Victoires. Le jour de l'expérience, ainsi que le suivant, toute la place était couverte d'équipages et d'une foule innombrable, qui attendait son retour. Il est arrivé à Paris après le coucher du soleil en voiture de fiacre. Il a voulu passer inaperçu dans son logement, mais le peuple le reconnut au sortir de la voiture, s'en empara et le souleva plusieurs fois en l'air, au bruit des applaudissements et des cris enthousiastes de « Vive Charles! ». Les femmes lui jetaient des bouquets sous les pieds à son passage, les musiciens jouaient des fanfares et battaient des tambours.

« Quelques heures plus tard, le ballon avec son char fut amené à la maison de Charles. Il était escorté par une foule portant des flambeaux, et l'affluence de peuple devint si grande, que la police et les gardes municipaux durent entourer le chariot pour conserver l'ordre.

« Hier matin, Charles, Robert et Montgolfier ont été invités à l'Académie des Sciences, où ils furent reçus avec beaucoup d'honneurs par toute la société des savants. Charles n'a pas encore eu le temps de présenter à l'Académie la description de son voyage aérien, car jusqu'à présent il n'a pas eu un moment de libre, à cause de la quantité de gens de toutes sortes, qui viennent le voir et le féliciter; à l'Académie il a seulement fait une relation verbale, inscrite de mémoire par le secrétaire de l'Académie. Je joins à la présente une copie de cette relation, ainsi que deux journaux qui contiennent des descriptions de cet événement, et une lettre de Charles à un journaliste après son retour à Paris.

« Cet événement est tellement extraordinaire et grandiose que j'ai eu l'idée que V. M. I. voudrait avoir au moins pour le moment des esquisses de ce spectacle. Je prends

donc la liberté de soumettre à V. M. quatre dessins, représentant les expériences de Montgolfier et de Charles.

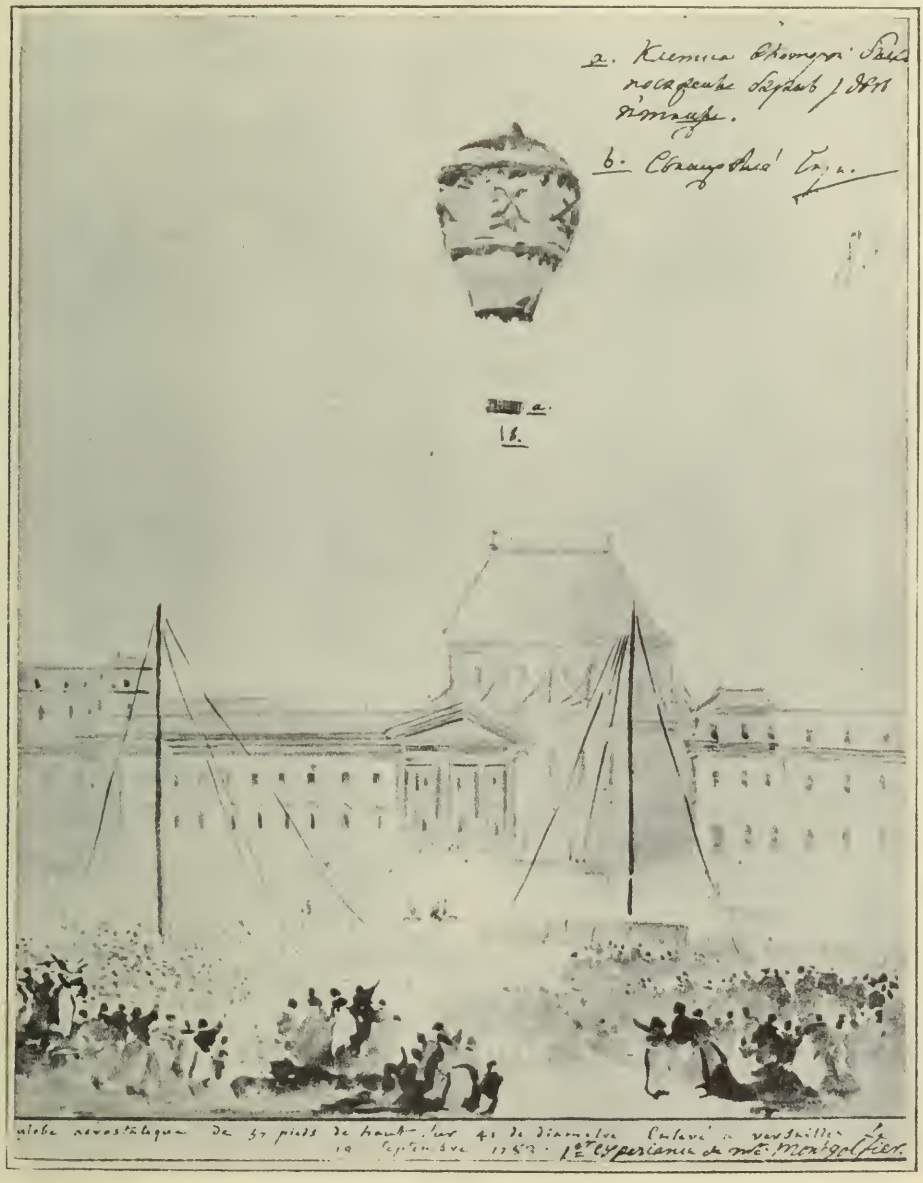
« Ils ont résolu tous les deux de faire tout le possible pour perfectionner leur invention; leur plus grand désir est de faire un voyage aérien en Angleterre. On parle dans le public de lettres de Lyon, annonçant que le frère aîné de Montgolfier, le premier inventeur de la machine aérostatique, construit une pareille machine de 90 pieds de diamètre et qu'il a l'intention d'arriver à Paris en la montant. La première idée des deux frères Montgolfier — de trouver un moyen de se mouvoir par l'air — leur a été suggérée, comme ils le disent, par le siège de Gibraltar. »

Plusieurs annexes étaient jointes à cette dépêche. D'abord, la relation verbale de Charles à l'Académie le 3 décembre, puis deux numéros du *Journal de Paris*, avec diverses descriptions de l'ascension de Charles, et enfin les quatre aquarelles, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Les deux premières représentent les expériences du professeur Charles, le 27 août et le 1er décembre 1783. La troisième, représentant la première expérience de Montgolfier, porte une inscription se rapportant au dessin : *a*) la cage avec un mouton et deux oiseaux, *b*) poids de plomb. Enfin le dernier dessin reproduit l'expérience du 19 octobre au jardin de La Muette; on y voit le feu du réchaud fixé sous l'ouverture du ballon.

Quelques jours après l'envoi de la dépêche précédente, le ministre de Russie revenait sur le même sujet. Voici ce qu'il écrivait dans sa relation du 11 décembre : « Les expériences de Charles et de Montgolfier occupent jusqu'à présent le public. Mais ce sont les gens instruits et les savants qui s'y intéressent le plus, car les inventeurs ont l'espoir de pouvoir parvenir à diriger ces engins comme des vaisseaux sur mer, quoique avec moins de précision; ils supposent qu'il sera possible de naviguer en l'air sans se conformer uniquement à la direction du vent. Ces hypothèses

86
Ballon aérostatique de 12 pieds 2 pouces de diamètre, enlevé au champ de Mars le 27 août 1783. 1re expérience de MM. Charles

87


a.
b.
Globe aérostatique de 57 pieds de haut sur 41 de diamètre Enlevé à Versailles le 19 Septembre 1783. 1er expérience de Mr Montgolfier.

a
a
globe aerostatique de 70 pieds de haut sur 46 de diametre enlevé avec deux hommes dans le jardin de Mr Montgolfier le 19 octobre 1783

en ont suggéré d'autres; en effet, si les voyages aériens atteignent une pareille perfection, beaucoup de choses en ce bas monde, grâce à la possibilité de se transporter avec vitesse d'un endroit dans un autre, prendront une nouvelle tournure, surtout les affaires politiques et commerciales. Les forces militaires et les mouvements stratégiques ne pourront plus échapper à l'ennemi ; pas une forteresse ne pourra tenir grâce aux machines aérostatiques qui lanceront d'en haut des matières inflammables. »

Ces considérations, nous devons bien l'avouer, quelque fantastiques qu'elles eussent pu paraître il y a cent ans, n'ont point encore perdu toute leur actualité. Le prince Bariatinsky énumère plus loin tous les honneurs dont les inventeurs de l'aérostat ont été l'objet, les récompenses qu'ils ont reçues du roi, la manière dont ils ont été fêtés par le public. « Avant-hier », continue-t-il, « dans la Société scientifique libre qui porte le nom de *Musée de Paris*, a été prononcé un panégyrique en l'honneur des deux inventeurs; les duchesses de Chartres et de Bourbon ont couronné le buste de Montgolfier au son d'une cantate, composée pour l'occasion et exécutée par un orchestre. Hier, dans la séance de l'Académie, les deux frères Montgolfier ont été nommés « par extraordinaire » correspondants; pareille nomination n'a lieu ordinairement qu'au mois d'août. L'Académie accorde ce titre aux savants français et étrangers, qui se sont rendus célèbres par leurs travaux scientifiques; cela leur donne le droit de siéger dans les séances de l'Académie. Le roi a accordé une pension annuelle de 2000 livres à Charles et une de 1000 livres à Robert et à Pilatre de Rozier comme aux premiers navigateurs aériens. On suppose que le marquis d'Arlandes sera promu à un grade supérieur. L'Académie des Inscriptions a reçu l'ordre de dessiner et de frapper des médailles d'or en l'honneur des deux inventeurs. De plus le roi, de son propre chef, a ordonné au directeur des bâtiments d'ériger

des monuments commémoratifs aux endroits des premières ascensions des deux voyageurs aériens.

« Le succès de ces expériences a encouragé des recherches d'un autre genre qui paraissent à première vue non moins étonnantes. Dans le *Journal de Paris* ci-joint V. M. I. pourra lire qu'une certaine personne de Lyon s'engage à marcher sur l'eau comme sur terre ferme, sans même se mouiller les pieds. J'aurai l'honneur de rendre compte à V. M. des résultats de cette expérience. »

Le ministre de Russie dut bientôt après avouer qu'il avait été dupe d'une plaisanterie innocente. Il continuait à envoyer tout ce qu'il pouvait recueillir de nouveautés sur la découverte de Montgolfier. Au mois de mars 1784 il écrivait à l'impératrice : « Avant-hier un certain Blanchard, mécanicien, a de nouveau fait une expérience aérostatique sur le Champ-de-Mars. L'affluence du public était aussi grande que les premières fois. Blanchard avait ajouté au ballon ordinaire, construit d'après la méthode Charles-Robert, des ailes attachées à la nacelle ; il comptait s'en servir pour diriger le ballon à sa guise, comme avec des voiles; le ballon était séparé de la nacelle par un parachute en taffetas qui devait servir pour descendre à terre en cas d'accident. Tout était préparé pour l'ascension, mais le vent était si fort ce jour-là que le parachute se cassa avant d'avoir pu être assujetti à la nacelle. De plus, la foule enfonça la grille qui la séparait de l'aérostat ; un élève de l'École Militaire s'élança vers la nacelle pour y monter avec Blanchard et cassa les ailes qui y étaient attachées. Blanchard fut obligé de les enlever, en se vouant entièrement à la rage du vent. Le ballon monta en quelques minutes à une hauteur effrayante. » Les deux numéros du *Journal de Paris*, qui contenaient la description de l'ascension de Blanchard, ne se sont pas conservés.

Une autre expérience eut encore moins de succès. « Ce matin, » écrivait le prince Bariatinsky le 11 juillet, « deux

abbés, Miolant et Janninet, s'apprêtèrent à lancer dans le jardin du Luxembourg une machine aérostatique, d'après la méthode Montgolfier. Le roi de Suède (qui se trouvait en ce moment à Paris) assistait à l'expérience. L'affluence des spectateurs était aussi nombreuse qu'à l'ordinaire. Comme les deux abbés manquaient d'argent, ils voulurent faire d'abord une collecte ; de plus ils ne laissaient entrer personne dans l'enceinte sans un billet, qu'ils vendaient à l'entrée. Mais l'expérience, plusieurs fois renouvelée, n'eut pas de succès, et les spectateurs s'en retournèrent mécontents. Le bas peuple fut extrêmement irrité ; il s'élança dans l'enceinte, déchira l'aérostat en mille morceaux et les brûla. Les deux abbés eurent beaucoup de peine à se sauver chez eux. »

Quatre jours plus tard, le 15 juillet, Baratinsky annonçait une nouvelle expérience faite aux frais du duc de Chartres dans le jardin de Saint-Cloud. Le duc de Chartres lui-même, les deux frères Robert et un machiniste, leur aide, montèrent dans la nacelle. « Le ballon », écrit Bariatinsky, « fut perdu de vue en quelques minutes et continua son ascension avec une telle vitesse, que les voyageurs eurent bientôt à craindre le manque d'air. Le tuyau, que les frères Robert comptaient employer pour faire descendre et monter le ballon à volonté, se trouva endommagé et ne put servir à rien. Les voyageurs se virent obligés de percer l'enveloppe de l'aérostat. Aussitôt ils commencèrent à descendre avec vitesse près de Bellevue au bord de la Seine. Le ballon allait tomber dans un marais, mais par bonheur non loin de là se trouvait un paysan qui cria aux voyageurs qu'ils pourraient périr, s'ils se laissaient descendre dans le marais. Alors ceux-ci lui jetèrent une corde, au moyen de laquelle le paysan attira l'aérostat vers lui. Le duc de Chartres se trouve en bonne santé ; ses compagnons sont également sains et saufs. »

Une dernière fois nous trouvons la description d'une

expérience aérostatique dans la dépêche du 26 septembre 1784. « J'ai eu l'honneur », écrit Bariatinsky, « de porter à la connaissance de M. le vice-chancelier de V. M. I. (comte Ostermann) une expérience aérienne faite la semaine passée par les frères Robert dans le jardin des Tuileries. Depuis lors, c'est-à-dire depuis dimanche passé jusqu'à jeudi, jour de leur retour, on n'avait aucune nouvelle sur leur sort. C'est seulement jeudi que l'on sut qu'ils avaient fait leur descente très heureusement à cinquante lieues de Paris et que les trois voyageurs étaient en bonne santé. Vendredi matin le *Journal de Paris* publia une courte description de leur voyage aérien, que je prends la liberté de joindre à la présente. »

C'est là la dernière communication d'expériences aérostatiques de la part du prince Bariatinsky. Dans cette même année, il quitta son poste à Paris ; son successeur ne s'intéressait guère à ces expériences, car nous n'en trouvons pas mention dans ses dépêches.

Pr. Nicolas Galitzyne.

SUR L'ÉVOLUTION DES IDÉES

DANS LE DOMAINE DE LA GÉOLOGIE GÉNÉRALE

Il entre évidemment dans le programme du Congrès d'Histoire comparée de retenir de chaque histoire prise en particulier ce qu'elle a de caractéristique — de propre, par conséquent, à intervenir dans les conclusions générales de ses études.

A ce titre je crois d'un fécond intérêt d'appeler un instant votre attention sur l'évolution des idées dans le domaine de la Géologie.

Parmi les histoires particulières des différentes sciences, celle de la Géologie paraît avoir des titres tout particuliers à l'attention des esprits philosophiques. Les théories qu'elle comprend sont des tentatives d'interprétation de notre monde et des causes d'où il dérive, qui présentent avec les hypothèses cosmogoniques et avec la théologie naturelle elle-même d'incontestables liens de parenté.

Or, une des choses qui frappent le plus fortement quand on étudie l'histoire de la Géologie, c'est la manifestation d'une *véritable loi évolutive* présidant à la succession des idées émises sur un même sujet.

Chaque tentative d'explication de la nature (même supposée infructueuse) contient en elle une manière de germe d'où résulte bientôt un essai plus heureux — et c'est peut-être l'explication de cette condition si souvent observée, qu'à de certains moments, les découvertes d'une catégorie

donnée « sont dans l'air ». Elles se font presque indépendamment des chercheurs qui pourtant les réalisent, et leur publication donne lieu à des luttes de vitesse entre des concurrents parfois nombreux.

D'ailleurs le progrès en bien des cas se fait d'une façon pour ainsi dire occulte et c'est comme insensiblement, par exemple, qu'il s'accentue dans les éditions successives d'un même ouvrage — dans les ouvrages élémentaires successifs sur un même sujet.

Aussi les nouveaux venus dans la science ne s'imaginent-ils pas aisément la rapidité des changements d'opinion qui ont précédé les enseignements actuels.

Ce qui domine au début des études géologiques, c'est la préoccupation d'un contraste qui paraît évident entre le calme des temps présents et les *crises*, les *révolutions*, les *cataclysmes* des époques antérieures.

Il y a eu en un mot une longue période de préparation, d'installation d'un milieu *définitif*, et c'est de celui-ci que nous jouissons. — C'est ce point de vue, suggéré tout naturellement par l'aspect bouleversé de maintes régions de la terre, qui inspire à Moïse son idée la plus générale sur l'allure de la création, et c'est également lui qui trouve son expression scientifique dans le *Discours* de Cuvier *sur les Révolutions du Globe*.

Le fondement de cette doctrine célèbre est tout entier dans le domaine chronologique. — Suivant les autres points de vue la terre a été faite pour recevoir l'homme et, par conséquent, son installation a dû être courte par rapport à l'âge même de l'humanité ; et comme les phénomènes dont la surface du globe a gardé les traces sont fort nombreux, il faut qu'ils aient été fort rapides, fort intenses, dus à des causes toutes différentes par leur énergie et par leur allure de toutes les causes actuelles.

En particulier, la succession d'innombrables faunes et d'innombrables flores, la sculpture de la surface terrestre

et le creusement des vallées, conduisent inévitablement à la conception des cataclysmes violents et, un moment, l'École cataclysmienne semble en possession d'un consentement universel.

Cependant des faits de pure observation surgissent comme d'eux-mêmes contre la théorie.

Les plus décisits concernent encore les durées et, sans décrire ces localités remarquables qui méritent si exactement le nom de *chronomètres naturels*, on peut rappeler que l'étude des couches du sol y démontre la manifestation de réactions dont l'allure ne pouvait que coïncider avec celle des phénomènes actuels.

A toutes les époques géologiques on constate le dépôt de vases marines, avec des détails tout pareils à ceux d'aujourd'hui; le dépôt des sédiments lacustres et fluviaux, les formations de deltas, la constitution de lagunes, la production de récifs de madrépores dans les océans et en un mot la réalisation d'un état de choses qui rappelle d'une façon intime la condition actuelle de la surface terrestre.

Les différences abondent cependant dans la distribution des terres et des mers, dans la caractéristique zoologique et botanique des êtres vivants; mais elles ne suffisent pas pour faire contraster les causes productrices au point de vue de leur allure.

C'est là un point de vue presque opposé au précédent et qui cependant en découle d'une façon nécessaire, et il serait bien intéressant de montrer que la disparition de l'hypothèse cataclysmienne a été amenée, d'une façon tout à fait progressive, par les modifications qu'elle a subies peu à peu de la part de ses adhérents.

Tout doucement les paléontologistes ont trouvé que les deux *révolutions* admises d'abord ne suffisaient point et Alcide d'Orbigny arriva à proclamer la succession de trente et une époques de destruction totale de la faune terrestre.

Puis les trouvailles faites en maintes localités de liaisons

insensibles entre des périodes regardées d'abord comme nettement séparées fit diminuer ce nombre que Deshayes avait descendu à cinq.

Finalement il s'est réduit de lui-même à zéro : il n'y a qu'une seule époque géologique marquée à chaque instant d'incidents locaux, mais n'admettant aucune interruption et, d'un bout à l'autre de son immense durée, les mêmes causes ont agi de la même manière, *réserve faite* d'une sorte de *coefficient chronologique* déterminé par les changements progressifs de la surface terrestre, consécutivement à l'évolution du globe qui perd peu à peu, et sans compensation, sa chaleur initiale.

C'est bien là l'origine de cette doctrine fameuse, qui nous a valu tant de découvertes fécondes et que l'on connaît sous le nom, d'ailleurs bien défectueux, d'*Actualisme*.

La justice veut que nous en fassions honneur à un géologue français, Constant Prévost, qui a consacré une grande partie de sa laborieuse existence à en justifier les grandes lignes.

Constant Prévost est à cet égard moins connu dans le public que Charles Lyell qui de l'autre côté de la Manche fut comme son compétiteur. Celui-ci professait cependant un point de vue nettement différent et qui se signale par la largeur moins grande de sa philosophie, aussi bien que par des inexactitudes évidentes.

On a pu le désigner sous le nom d'*Uniformitarisme* et en rattacher les origines premières à James Hutton qui fut l'un des fondateurs de la Géologie et que l'École écossaise ou plutoniste reconnaît comme son chef.

Sous prétexte de prudence scientifique, les Uniformitaristes se refusent à rechercher les origines; ils se bornent à constater le recommencement, incessant suivant eux, des mêmes effets sous l'influence des mêmes causes.

Les argiles par exemple résultent de la décomposition des gneiss, mais les gneiss résultent du métamorphisme des argiles.

On ne peut savoir la date d'apparition des êtres vivants, car les plus vieux fossiles ont été détruits par les opérations métamorphiques, etc.

Je disais que ce point de vue n'est certainement pas exact et nous en avons des preuves directes qui sont autant d'appuis nouveaux procurés à la doctrine actualiste.

Ces preuves nous sont procurées par la Géologie comparée qui, par l'observation des astres congénères de la terre, nous met sous les yeux le majestueux spectacle de l'évolution planétaire. On ne peut plus douter du commencement de la terre et de son passage par des stades successifs de développement, dont chacun est caractérisé par l'apparition de quelque grand groupe de phénomènes, dans le nombre desquels figure, à un certain moment, la manifestation première de l'activité biologique.

De sorte que, parvenus à ce point, nous sommes en possession d'un ensemble de notions qui jettent sur l'histoire des âges géologiques une lumière insoupçonnée jusque-là.

Il s'est réalisé à tous les moments des phénomènes qui se correspondent exactement d'une période à l'autre : ils peuvent être expliqués jusque dans les particularités les plus intimes par l'observation des phénomènes actuels.

Ici encore la filiation des idées va se manifester d'une façon spécialement éloquente. Cette observation contemporaine qui a été la base principale de l'Actualisme va, peu à peu, introduire la considération d'une circonstance capitale qui justifiera l'institution d'une doctrine toute nouvelle.

Pour Constant Prévost comme pour Lyell, tous les éléments contenus dans une formation géologique donnée sont de l'âge de cette formation même.

Y voient-ils par exemple des rognons siliceux, c'est que dans la mer ou dans le lac sous les eaux desquels le terrain inondé prenait naissance, des sources siliceuses se faisaient jour. A son retour d'Islande, le Dr Eugène Robert n'hésite pas par exemple à supposer que les meulières sili-

ceuses des environs de Paris témoignent de l'existence aux temps tertiaires, dans les régions où nous sommes, de sources tout à fait pareilles au grand Geyser d'aujourd'hui.

Y constate-t-on des *nodules phosphatés*, c'est que la mer déposait de l'apatite. M. *Lasne*, par exemple, a fait avec beaucoup de détails le récit des incrustations de phosphate qui se seraient faites sur des algues et qui se seraient ensuite accumulées sur le fond marin.

MM. Gosselet et Barrois ont émis des idées pareilles pour les nodules phosphatés connus dans les Ardennes sous le nom de *Coquins* et qui auraient été accumulés, là où on les trouve, par les flots de la mer albienne.

Y constate-t-on une couche pénétrée de minerai de fer, comme on le voit en Lorraine et dans beaucoup de points autour du Plateau central, c'est que la mer où cette couche a pris naissance roulait des flots ferrugineux.

Dans un mémoire qui date de cette année même (*Bull. soc. belg. de géol.*, t. XIII, p. 189, 1900), l'idée admise c'est que des sources ont amené le fer dans la mer toarcienne, qu'il s'y est précipité et qu'il y a constitué des *cônes de déjection*.

On a écrit sur le schiste cuivreux de Mansfeld des conclusions toutes pareilles.

Enfin une roche est-elle *bitumineuse* comme le calcaire urgonien du Val de Travers (Jura suisse), on émet l'avis que l'asphalte est dû à la décomposition dans la mer de bancs de mollusques sous forte pression et à haute température[1].

En résumé, dans cette manière de voir, uniformément acceptée il y a bien peu d'années et reprise encore de temps en temps, au moins pour des cas particuliers, les roches constitutives du sol sont formées d'éléments ayant tous le même âge et elles conservent immuablement dans la profondeur du sol les mêmes caractères essentiels.

1. Ch. Knab. *Comptes rendus*, LXVI, 633, 1868.

Si ces roches ne sont pas identiques, c'est que les *conditions du dépôt* ont changé au cours des temps.

Par exemple, des géologues éminents en arrivent à formuler cette doctrine (Vezian, *Prodrome de Géologie*, t. I, 445) que, durant les périodes géologiques, il s'est manifesté un ralentissement progressif des actions sédimentaires.

Les anciens dépôts sont plus chimiques, et les récents sont plus mécaniques.

Mais c'est la méconnaissance d'un des faits les plus importants dont la Géologie nous offre le spectacle : la modification incessante des masses sédimentaires dans leur structure comme dans leur composition sous l'influence des circulations variées dont elles sont le siège.

Ce n'est que peu à peu que s'est dégagée la notion de cette vie intense qui règne dans les profondeurs du sol, au point de les faire ressembler aux régions d'un organisme en proie aux actions biologiques.

Si un échantillon de roche est une chose morte, comme un oiseau empaillé ou une plante d'herbier, au contraire, la même roche, en place dans la couche dont elle est partie intégrante est vivante, bien vivante, c'est-à-dire le siège de transformations ininterrompues.

Placés au point de vue de cette nouvelle doctrine qui peut s'accommoder de la qualification d'*Activisme*, nous aurons des quelques phénomènes qui viennent d'être rappelés une conception toute nouvelle.

A la vue d'un gisement de meulières dans une couche tertiaire, nous n'admettrons pas nécessairement une source siliceuse tertiaire, et nous concevrons au contraire que le terrain, d'abord tout autrement composé, c'est-à-dire formé de matériaux dont le dépôt est compatible avec la vie des êtres organisés qui s'y sont fossilisés, — a subi une silicification du genre de celle qui a produit la pétrification de troncs d'arbres.

On sait d'ailleurs comment dans les phénomènes de con-

crétion de la silice intervient d'une façon active la collaboration des forces vivantes. Les radiolaires parmi les animaux, les diatomées parmi les plantes, jouissent du pouvoir d'arrêter la silice contenue dans les eaux en proportions infinitésimales et de la concentrer de façon à constituer des amas qui sont des sources de matière admirablement placée pour réaliser peu à peu les transformations qui nous occupent.

Du reste ces remarques ne tardent pas à sortir du cadre cependant très large que nous venons d'entrevoir. Il se trouve en effet que la rencontre du sable quartzeux dans une roche peut ne pas suffire pour démontrer l'origine mécanique de celle-ci. Et l'on est autorisé à proclamer qu'on voit de vrai sable quartzeux se constituer peu à peu par un procédé entièrement chimique dans l'épaisseur des fossiles contenus dans la craie [1].

L'activisme se révèle là avec un caractère tout spécialement évident.

Pour rendre compte des gisements phosphatés, on est ramené à des considérations toutes pareilles : ici encore les phénomènes incessants dont la profondeur du milieu géologique est le théâtre, amènent la concentration du phosphate d'abord disséminé dans la masse du terrain comme il est disséminé dans les dépôts actuels.

Et c'est ainsi que se font les gîtes d'exploitation si profitables sous les formes célèbres de *bone-beds*, de *lits de coquins* (comme on dit dans les Ardennes), de poches de sables comme à Beauval et à Ciply.

Partout cette activité, jamais lassée, se manifeste sous les formes les plus variées. Le minerai de fer de Lorraine n'est pas de l'âge de la couche qu'il constitue et qui d'abord calcaire, pourvue ensuite, par un travail moléculaire, de la structure oolithique, est enfin devenue ferrugineuse sous l'influence des solutions convenables qui l'ont baignée len-

1. Voir Stanislas Meunier. *Comptes rendus*, t. CXXVIII, 1899, p. 1013.

tement ; pas plus que la houille ne s'est déposée à l'état de houille, ayant acquis, au contraire, très lentement son état spécial à la faveur d'une chimie qui n'arrête pas ses progrès.

L'Activisme qui constitue à l'heure actuelle le dernier stade dans l'évolution des idées de Géologie générale fera-t-il place à quelque doctrine plus perfectionnée? Sans aborder la question je constate que son éclosion est liée de la manière la plus intime à l'ensemble des hypothèses qui l'avaient précédée : c'est là le point sur lequel il m'a semblé intéressant d'appeler un instant votre attention.

Si, en effet, il pouvait sembler plus séduisant à première vue de rechercher des faits que de constater les voies qui ont procuré les résultats acquis, — en y réfléchissant, on reconnaît bien vite que l'histoire de la science renferme un enseignement éminemment profitable, par lui-même, à l'acquisition de conquêtes nouvelles.

Stanislas Meunier.

INFLUENCE DU POSITIVISME

SUR LE

Développement des Sciences biologiques en France.

Depuis quelques années, la philosophie positive est enfin étudiée, non plus dans un esprit de polémique, mais d'une façon objective ; l'histoire impartiale et désintéressée s'en est enfin occupée ; il suffit, entre autres preuves, de citer le beau livre que Lévy-Bruhl a consacré à l'exposition de « la Philosophie d'Auguste Comte ».

L'influence que cette doctrine a tenté d'exercer ou a effectivement exercée sur les sciences morales, historiques et sociales est connue depuis longtemps; et les récents travaux l'ont davantage mise en lumière. Il serait temps de chercher à savoir si elle a eu une semblable influence sur le développement des sciences naturelles. La question est d'autant plus légitime que l'importance reconnue à ces sciences par Auguste Comte était plus grande.

J'ai eu dernièrement l'occasion de relever quelques documents qui établissent à coup sûr que le positivisme a joué un rôle qui n'est point négligeable dans l'évolution des sciences biologiques en France.

La Société de Biologie, où se réunissent hebdomadairement tous ceux, physiciens, chimistes, naturalistes, médecins, qui, avec les physiologistes proprement dits, s'intéressent aux phénomènes de la vie, a été fondée à Paris au mois de mai 1848. Elle a eu successivement pour prési-

dents : Rayer, Claude Bernard, Brown-Séquard et Chauveau ; le président actuel est le professeur Bouchard. Elle constitue un ardent foyer de recherches ; on peut dire, et on a dit sans démenti possible, que l'histoire de ses travaux « serait l'histoire du progrès des sciences biologiques en France, car il n'est pas de découvertes » dont elle n'ait eu communication (Paul Bert). Cette Société a donc joué, depuis qu'elle existe, un rôle absolument prépondérant dans le mouvement biologique français.

Or, la Société de biologie est née littéralement sous les auspices de la philosophie positive. Le 7 juin 1848, Charles Robin, alors professeur agrégé à la Faculté de médecine et vice-président de la nouvelle Société, donnait à ses collègues lecture d'une étude, écrite d'ailleurs à leur demande, et intitulée : *Sur la direction que se sont proposée, en se réunissant, les membres fondateurs de la Société de Biologie pour répondre au titre qu'ils ont choisi.* Cette étude est imprimée en tête du premier volume des *Comptes rendus*, paru en 1849. C'est un exposé doctrinal qui débute par la distinction des six sciences fondamentales, mathématiques, astronomie, physique, chimie, biologie et science sociale, qu'avait reconnues et ainsi classées Auguste Comte. A son tour, la biologie se divise en quatre branches ; considérée du point de vue statique, elle comprend l'anatomie et la biotaxie : ce dernier nom désigne la science des lois de l'arrangement des êtres en groupes naturels, d'après la conformité de leur organisation ; considérée du point de vue dynamique, elle est la physiologie, c'est-à-dire l'étude directe des fonctions de chaque organe, et elle est, d'autre part, la science qui étudie l'influence du milieu ou des agents extérieurs sur l'être vivant. Robin remarque à ce propos que l'idée d'être organisé vivant est impossible, si l'on ne prend en considération le milieu ; et, pour montrer l'importance de cette partie de la biologie, il rappelle les admirables travaux de William Edwards. Ici encore, il est

donc bien le disciple du philosophe qui, dans sa *Biologie*, avait si puissamment mis en relief la *doctrine des milieux*. A côté de chaque science, ajoute Robin, il y a un art : nous dirions plutôt aujourd'hui une technique ; ainsi, à côté de la pathologie (histoire non naturelle) se place l'art médical.

La connaissance la plus compréhensive de toutes les propriétés et de toutes les manières d'être des corps organisés, voilà donc ce que se propose la Société de biologie ; et les recherches, quelles qu'elles soient, doivent être dirigées vers un même but. « Nous avons pour but, écrivait Charles Robin, en étudiant l'anatomie et les classifications des êtres, d'élucider le mécanisme des fonctions ; en étudiant la physiologie, d'arriver à connaître comment les organes peuvent s'altérer et dans quelles limites les fonctions peuvent dévier de l'état normal. » Il faut remarquer tout de suite que ce principe de subordination, qui est si bien dans l'esprit de la philosophie positive, n'a pas cessé d'être en honneur à la Société de biologie. La plupart des recherches d'ordre morphologique qui y sont présentées aboutissent à des questions d'ordre physiologique ou posent des problèmes de cette nature.

Comme conséquence, et en cela fidèle encore à l'esprit du positivisme, elle a toujours repoussé ce que le fondateur de la doctrine appelait le « particularisme scientifique ». Le fait seul de son existence est d'ailleurs une réprobation de ce particularisme. Auguste Comte craignait que les progrès de l'analyse ne fissent aboutir la science à l'excès des « spécialités ». De là résulterait, selon lui, « l'anarchie dans le domaine des sciences », et ce particularisme aboutirait à « l'égoïsme pratique » qui finit par éteindre l'ardeur même pour la science. Contre ces dangers, la Société de biologie et, on peut le dire, la biologie française ont été préservées par le souci constant de la prééminence de la physiologie, qui est, à proprement parler, la science des subordinations et des coordinations.

Tel est l'esprit que Charles Robin a, dès l'origine de la Société, essayé d'y faire prévaloir. Mais il n'est pas le seul qui y ait apporté la pensée positive. L'un de ses premiers secrétaires, le Dr Segond, dans son mémoire, publié dans le premier volume des *Comptes rendus* et intitulé : *Examen historique de la méthode suivie jusqu'à nos jours dans l'étude de l'organisation des animaux et exposition d'un plan définitif d'anatomie humaine*, s'appuie tout d'abord sur la fameuse théorie des trois états ; « dès lors, ajoute-t-il, l'histoire des sciences, parallèle à celle des sociétés, a pu constituer la seule philosophie vraiment acceptable. » L'on retrouve dans ce travail les mêmes préoccupations physiologiques que dans l'exposé doctrinal de Robin, que j'analysais tout à l'heure. Segond distingue trois influences générales qui ont régi le développement de l'anatomie, celles de la zoologie, de la chirurgie et de la physiologie. « La zoologie, dit-il, trop exclusivement préoccupée de constituer la taxonomie, a dirigé les recherches sur les organes dont elle tire des caractères artificiels pour nos classifications. C'est à la direction zoologique qu'on doit, en grande partie, l'habitude routinière de commencer l'étude des vertébrés par l'examen du squelette, étude fort intéressante au point de vue de la forme et de la taxonomie, mais complètement irrationnelle quant à la notion de l'organisme. La chirurgie, de son côté, a considérablement contribué à imprimer à l'anatomie une direction spéciale ». Et il déclare qu'« on doit déplorer » que l'action de la zoologie et de la chirurgie « ait éloigné jusqu'à ce jour le véritable point de vue physiologique qui doit essentiellement dominer, soit dans l'ensemble, soit dans le détail, l'étude statique de l'organisme. » Deux autres mémoires du même genre de Segond sur l'anatomie pathologique et sur l'anatomie comparée, s'inspirent aussi des idées comtistes. Mais ces idées se manifestent encore mieux dans un autre travail du même auteur, publié dans le tome II des *Comptes rendus* de la Société, et qui est intitulé :

Histoire et systématisation générale de la physiologie. « Pour étudier les êtres vivants au point de vue dynamique, commence par dire Segond, l'esprit humain avait besoin d'une préparation préliminaire plus étendue ; et ce n'est qu'après l'établissement de la physique et de la chimie que, profitant des procédés logiques émanés de ces dernières sciences, la physiologie elle-même pouvait se constituer... C'est dans l'étude des phénomènes physiques que devait se développer au plus haut degré le procédé expérimental ; aussi, peut-on dire que de la belle expérience de Galilée, date aussi bien l'établissement de la physique que le commencement de la physiologie positive. » Plus loin, Segond signale à son tour les dangers de « la décomposition scientifique, suite du régime des spécialités » qui « a produit tant de travaux précisément remarquables par un défaut complet de direction théorique ». Enfin, la conclusion du travail aboutit à l'idée que s'était faite A. Comte du rôle de la physiologie. « La physiologie animale, écrit Segond, considérée ainsi entre l'étude des végétaux, qui lui sert de base, et l'étude de la société, qui est son but, réalisera enfin sa haute destination. »

Ainsi, le positivisme a donné à la Société de biologie des directions générales d'études et lui a imposé des tendances tout expérimentales. Mais, ce n'est pas seulement par ce qu'il a fait à la Société, par les principes qu'il y a répandus, que son influence s'est exercée, c'est aussi parce qu'il a empêché qu'on y fasse. Je signale ici l'incuriosité que la Société a longtemps manifestée à l'égard du transformisme.

On sait combien Auguste Comte fut hostile à la doctrine de Lamarck et qu'il accepta la doctrine de Cuvier, de la fixité des espèces ; et Charles Robin, sur ce sujet, se montra beaucoup plus intransigeant. Or, ce ne fut que d'une façon incidente qu'il fut quelquefois question à la Société de biologie de l'évolution des organismes. A part un mémoire de Charles Rouget, de 1852, sur les polypes

hydraires, l'étude comparative de Charles Martins, en 1857, des membres thoraciques avec les membres abdominaux et les résultats des fameuses expériences de Brown-Séquard sur la transmission héréditaire de quelques mutilations et de l'épilepsie, on trouverait bien peu de communications qui s'inspirent de la théorie de l'évolution. Et surtout, cette théorie, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre de la Société, n'y fut jamais l'objet d'un examen systématique, quand le darwinisme naissant et en progrès fixait l'attention de tout le monde scientifique. On peut penser que ceux qui, à la Société, auraient été capables de discuter cette question, ont été détournés de le faire par les tendances tout expérimentales et très positives qui y dominaient. Comme je l'ai dit ailleurs, nous avons ainsi en quelque sorte payé la rançon de l'esprit qui a présidé à notre fondation.

Je voudrais, en terminant, signaler un document qui n'est point sans intérêt. On a pu souvent se demander si la philosophie positive avait eu quelque action sur l'esprit de Claude Bernard, de Claude Bernard, dont l'influence fut si considérable pendant tant d'années à la Société de biologie. Un texte au moins prouve que l'illustre physiologiste a, lui aussi, sacrifié à la théorie des trois états, et qu'il a vraisemblablement été touché par le comtisme. « L'esprit humain, écrivit-il dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er août 1865, p. 656 (*Des progrès dans les sciences physiologiques*), a passé par trois périodes nécessaires dans son évolution. D'abord le sentiment s'imposant à la raison, créa les vérités et la foi, c'est-à-dire la théologie. La raison ou la philosophie, devenant ensuite la maîtresse, enfanta les systèmes ou la scolastique. Enfin l'expérience, c'est-à-dire l'étude des phénomènes naturels, apprit à l'homme que les vérités du monde extérieur ne se trouvent formulées de prime abord ni dans le sentiment ni dans la raison. »

N'est-il pas curieux de remarquer qu'aucun historien de

la philosophie n'a encore signalé le fait, si intéressant pour l'histoire du positivisme, que cette doctrine a présidé à la la naissance d'une société dont le développement est très étroitement lié à l'évolution des sciences de la nature à notre époque? Seul, l'illustre président de cette section du congrès a, d'un mot, indiqué cette action du positivisme. Dans l'admirable discours qu'il prononça à l'inauguration de la statue de Claude Bernard, le 7 février 1886, M. Berthelot dit quelque part : « La Société de biologie, fondée sous l'impulsion de l'esprit positif, est restée fidèle à l'esprit profond de son règlement, rédigé autrefois par Charles Robin. »

E. Gley.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE EN EUROPE

AU MOYEN AGE[1]

Chapitre IX. — LA MÉDECINE AU XIIIe SIÈCLE

Le XIIIe siècle pour la médecine est le plus spéculatif du moyen âge ; c'est le siècle des interminables et insipides discussions sur Aristote, Averroës, Galien et Avicenne, ces juges toujours infaillibles mais pourtant quelque peu grisonnants et vieillis depuis si longtemps sous le harnois. La scholastique et ses subtilités règnent en maîtresses dans toutes les écoles d'Europe et dans tous les ouvrages de médecine et perturbent les jugements les plus sains ; les doutes s'accumulent sur les doutes et les absurdités suivent. Pour en donner un exemple entre mille, on examinait gravement si la tisane d'orge convenait aux fébricitants : on concluait, après discussion, que cette boisson ne saurait leur être utile, parce qu'elle est une substance tandis que la fièvre est un accident !... et il y avait des gens pour comprendre cela !

1. Le regretté Dr Millot-Carpentier, décédé au moment même où s'ouvrait le Congrès, avait détaché, pour les y présenter, trois chapitres d'une Histoire Générale de la Médecine qu'il a laissée inachevée. Nous publions l'un de ces chapitres, tant pour rendre un hommage mérité à la mémoire de l'auteur, que pour appeler l'attention sur l'existence d'un manuscrit susceptible d'être utilisé. Cependant le lecteur s'apercevra aisément qu'il a sous les yeux une rédaction de premier jet à laquelle ont fait défaut et la revision finale avec ses remaniements, et les retouches de la dernière heure; nous pouvions en effet, tout au plus, corriger quelques *lapsus calami* évidents. (T.) (Dr D.)

Si maintenant on ajoute les envahissements de l'astronomie dans toutes les questions médicales, établissant une liaison intime entre le corps humain et l'univers et surtout avec les planètes, et défendant aux médecins d'y apporter le moindre changement sans avoir pris soin au préalable de consulter la voûte céleste et ses constellations, on voit facilement l'état mental de nos pauvres ancêtres et l'on se souvient malgré soi de la fable de l'Astrologue et du puits.

On ne saignait plus alors, on ne prescrivait pas davantage ni vomitifs ni purgatifs sans demander son avis au Bélier, au Chariot ou à la Voie lactée ; cela tournait à la démence.

Et pendant ce temps, les cures merveilleuses par les ecclésiastiques continuaient.

Innocent III défendit même aux médecins sous peine d'excommunication, d'entreprendre le traitement d'aucune maladie sans avoir au préalable fait appeler un prêtre. C'était une recommandation quelque peu tyrannique[1].

Il y eut cependant dans ce siècle bizarre quelques hommes remarquables parmi lesquels Gilbert d'Angleterre. Son compendium de médecine développe à loisir toutes les subtilités de la scholastique ; il fourmille d'antithèses, de questions insignifiantes, oiseuses, subtiles ; on lui reproche aussi l'abus des classifications et des divisions des maladies et de leurs traitements. Sa théorie roule sur les qualités élémentaires des quatre humeurs cardinales et de leur saveur ! Les *pediculi capitis et corporis* eux-mêmes n'échappent pas à cette fureur de classement ; ils proviennent les uns du sang, les autres de la pituite, quelques-uns de la bile, d'autres de l'atrabile !!! Et c'est partout la même chose. La fièvre est une chaleur contre nature qui part du cœur, se propage dans les artères et trouble les fonctions du cerveau Gilbert admet, d'après Honaïn la théorie des forces assimilatrices et plastiques. Il y a pour lui deux âmes : l'âme

1. Ej. *specul. doctrin.* lib. XII, c. 2, f. 173 C.

végétale qui ne doit sa force qu'à la matière dont elle n'est qu'une forme et qui finit avec le corps ; l'autre, l'âme rationnelle qui n'est pas une forme, par conséquent n'est pas susceptible qu'on lui applique l'idée d'action et de passion, ne peut s'anéantir à la mort, survit au corps.

Gilbert a bien observé et bien décrit la lèpre, comme aussi son analepsie qui est simplement le petit mal de l'épilepsie.

Hippocrate reste toujours son maître et son guide, ce qui ne l'empêche pas de sacrifier comme les autres médecins au goût du jour ; il est superstitieux comme tous ses contemporains et sa thérapeutique s'en ressent. Ainsi, pour guérir l'impuissance, il conseille de s'attacher au cou un papier sur lequel on a écrit avec le suc de la grande consoude : + *Dixit Dominus Crescite* + *Uthihot* + *et multiplicamini* + *Thabechay* + *et replete terram* + *Amath* +[1].

C'était peut-être pour ce médecin un moyen de suggestion et dans ce cas on en comprendrait la raison.

Sa description de la blennorrhagie (gonoria) et du chancre montre bien combien ces maladies s'étaient répandues depuis les croisades. Pour guérir la léthargie, on trouve un bien singulier procédé dans le livre de Gilbert : il conseillait d'attacher une truie dans le lit du malade ! ! !

Une autre personnalité médicale de l'époque, Pierre d'Abano, le zélé partisan d'Averroës, éclipse un peu la gloire de Gilbert d'Angleterre. Il naquit en 1250 à Padoue et mourut en 1310. Il fit un long séjour à Constantinople (où l'on étudiait encore) et se familiarisa avec les écrits des Grecs. Il vint ensuite à Paris, à Padoue et passa une année à Trévise ; sa réputation était considérable. Le mépris que les principes d'Averroës lui inspirèrent pour la religion chrétienne et l'ardeur avec laquelle il défendait la cause de l'astrologie lui attirèrent de grandes persécutions. Quoi

1. In Ed. *Michaël de Capella* in-4°, Venet. 1510, f. 286 a.

qu'il en soit, Abano était un homme de valeur ; son ouvrage médical : *Conciliator differentiarum*, fait bien connaître les théories de son temps. Il affirme, entre autres choses, que la force animale agit d'abord sur les nerfs et non sur les muscles ; que les forces des organes ne dépendent pas de leur corrélation ; que le cœur ne saurait s'enflammer et n'est susceptible que d'une mauvaise complexion, etc.

Il résout à la manière des scholastiques cette question curieuse : Si la chaleur et l'esprit sont identiques. « Ces deux choses sont semblables, dit-il, quant au sujet, mais diffèrent l'une de l'autre. » En effet, la chaleur produit le pneuma ; or, le pneuma est une substance tandis que la chaleur n'est qu'une qualité. Celle-ci est le principe mouvant, l'autre est le principe mû ! ! !

Et on était satisfait après cette explication et le *Conciliator* est plein de ces subtilités-là !...

Comme ses confrères Pierre d'Abano était médecin astrologue. Il affirme que parmi les jours critiques influencés par la lune, le 20e est plus heureux que le 18e. — « La saignée n'est jamais, dit-il, aussi salutaire que dans le second quartier de la lune,... » etc.

Thaddæus de Florence a vaillamment défendu Hippocrate ; il a écrit, sur le vieillard de Cos et sur Honaïn, des commentaires qui ont eu pour effet de faire faire un retour dans la voie de la vérité aux médecins en leur rappelant qu'il n'y a en médecine, comme fondement scientifique, que l'observation directe des malades et l'analyse de leurs maladies [1].

Vincent de Beauvais, dominicain, surnommé *doctor eruditus* ou *speculator*, a été aussi déclaré le Pline du moyen âge. Il fut précepteur des enfants de Louis IX, et mourut en 1256. Il résuma tous les ouvrages de l'antiquité en un triple speculum (*doctrinale*, *naturale*, *historiale*) ; il écrivit enfin une médecine populaire tirée des arabes [2].

1. *Expositiones in Ippocratem et Joannitium*, in-fol., Venet. 1527.
2. *Bulæus*, vol. III, p. 713.

Simon de Cordo, de Gênes, médecin du pape Nicolas IV et chapelain de Boniface VIII, refit une botanique et une matière médicale moins confuse que celle des Arabes, après avoir étudié, dans les pays de production, tout ce qui avait été décrit par ces auteurs.

Pierre d'Espagne, fils du médecin Julien, né à Lisbonne, d'abord archevêque de Braga, puis cardinal et évêque de Frascati, enfin pape sous le nom de Jean XXI, a composé une sorte de formulaire contre les maladies[1].

Nous avons particulièrement noté aussi une étude historique et critique sur les connaissances en oculistique de ce médecin philosophe devenu pape, étude due à la vaillante plume de M. le Dr G. B. Petella de Rome[2]. Hæser, dans son *Histoire de la médecine*, avait déjà fourni bien des renseignements sur ce même sujet, attachant à tant de titres divers.

Comme médecin philosophe, il s'appelle Pierre d'Espagne (Petrus Hispanus) ; devenu pape, ce fut Jean XX, selon la chronologie des portraits existant dans la basilique de Saint-Paul hors-des-murs à Rome. Il est cependant plutôt connu sous le nom de Jean XXI.

Pierre d'Espagne fut d'abord accusé de magie comme Gerbert (Silvestre II), ce premier français qui porta la tiare, et il fut jugé par les frères dominicains de Colmar comme *infestum religiosis.*

Nommé pape au conclave de Viterbe (29 septembre 1276), il mourut dans cette ville et non à Rome comme on l'a écrit, le 16 mai 1277, n'ayant régné et occupé la chaire de saint Pierre que quelques mois, écrasé sous les ruines d'une nouvelle chambre qu'il s'était fait construire. Ainsi finit le *vir admodum literatus et literatorum valde amator*, *multarumque rerum scientia instructus.*

1. In : *Kœhler's vollstœndige* etc... ou *Histoire complète du pape Jean XXI*, in-4°, Gœttingue, 1760.

2. In : *Janus* numéros de mars et avril 1898.

Il avait étudié à Paris les sept arts libéraux, partagés comme l'on sait en *Trivium* et *Quadrivium*, et mérita le qualificatif flatteur de *Clericus universalis* ; c'était aussi le *magnus sophysta*, *logicus et disputator atque theologicus*.

C'est lui que l'immortel Dante Alighieri dans son *Paradiso*, Canto XII, v. 135, a placé parmi les docteurs en philosophie et en théologie :

..... Pietro Ispano.
Lo qual giù luce in dodici libelli.

Après ses études, il se rendit à Lisbonne où il fut nommé doyen et maître des écoles. C'est là que les honneurs et les dignités de l'église l'attendaient comme tant d'autres médecins de cette époque : Jean de Saint-Amand, Gilles de Corbeil, Richard de Wendrove, le chanoine de Saint-Paul de Londres, Simon de Gênes, chanoine de Rouen, premier sous-diacre et chapelain de Nicolas IV, Odon II, abbé de Sainte-Geneviève de Paris, Rigord, moine de Saint-Denis, Jean de Saint-Gilles, anglais, théologien et médecin de Philippe-Auguste, etc.

En 1249, Pierre d'Espagne est à Sienne ; en 1274, il est fait *archiater* à la cour papale ; c'est dans l'intervalle qu'il vint à Paris et à Montpellier, professa la médecine et composa ses travaux.

Deux ans après avoir été nommé archiatre, c'est-à-dire premier médecin du souverain, il obtint la tiare. Ce titre d'archiatre était réservé aux célébrités de notre profession ; il avait comme équivalent le qualificatif d'*Actuarius* donné alors à tous les médecins en renom de la cour de Constantinople et qui reste comme nom propre à ce Jean fils de Zacharie qui sut le porter si haut par sa doctrine. (Le premier archiatre en France fut Archifus, archiatre de Childebert et le dernier fut Dodard, archiatre de Louis XV.)

Le *Thesaurus pauperum* de Pierre d'Espagne contient,

comme tous les ouvrages de ce temps, des préjugés, des fables et des remèdes empiriques. Hæser est le seul auteur qui cite son traité des yeux, tiré du manuscrit florentin publié par Zambrini.

A la même époque parut le *Lilium medicinæ* de Gordon, médecin écossais qui professa à Montpellier en 1285. Les lunettes y sont mentionnées pour la première fois.

Daremberg a dit de ce travail (ce qui du reste pourrait s'appliquer à tous les autres écrits de l'époque) : « Il y a peu d'ouvrages qui soient plus divertissants par toutes les recettes étranges, les prescriptions saugrenues et les superstitions comiques » (p. 295).

Pierre d'Espagne a écrit dix-sept ouvrages dont trois ont été imprimés et dans ce nombre un livre sur les yeux ; les quatorze autres sont certainement dans les manuscrits des bibliothèques d'Europe et mériteraient d'être recherchés. Dans la Vaticane de Rome il en existe deux, l'un est un manuscrit latin n° 1392 (du fonds Urbinas)... *Sententiæ super libro Physionomiæ Aristotelis* ; l'autre est également un manuscrit latin (du fonds Palatin), n° 1085 sur parchemin du XIIIe siècle : *questiones super Viaticum Costantini*, où M. le Dr Petella a trouvé cinq rubriques relatives aux yeux (f° 82 et 83 et une moitié de la première colonne du recto 84).

Il y a aussi à la Vaticane un autre codex, ms. lat. n° 4455 ; *Commentarium super dictis Ysaac*; mais il est incomplet. Au fonds Vatican, n° 5377, appartient un autre codex : *De aquis medicinalibus*, que le catalogue attribue à Pierre d'Espagne (?), on ne sait pas pour quelles raisons.

Il existe à Venise, à la bibliothèque nationale de Saint-Marc, un manuscrit latin n° 11, VII, du XIVe siècle, ayant pour titre : *Glossæ magistri Petri Hispani super Tegni seu in Artem parvam Galeni.*

Le chapitre VIII du *Thesaurus pauperum*, le seul visé

ici, traite *de passionibus oculorum*. M. le Dr Zambrini l'a fait imprimer à Bologne en 1873, dans la *Scelta di curiosità litterarie inedite o rare dal secolo XIIIo al XVIo*.

Il existe nombre d'exemplaires du *Trésor des pauvres*; le manuscrit latin du *livre des yeux* n'existe pas en Italie. Un exemplaire est à Oxford (*De oculis* ms. n° 3 *in Collegio omnium animarum*, cité par Antonio et Eloy). Il y en a trois autres à Paris ; mais l'original n'est pas encore trouvé.

D'après l'exemplaire italien, le *livre des yeux* de Pierre d'Espagne est un grand in-4o sur papier du xve siècle de quarante-sept colonnes[1]. Ce livre a appartenu au célèbre médecin poète François Redi, le savant le plus complet du xviie siècle.

Voici l'analyse *très résumée* du livre des yeux de maître Pierre. Selon l'usage de l'époque, il commence par l'invocation classique : *In nomine Dei... amen.* M. le Dr Petella a apporté à cette analyse le soin le plus attentif. C'est d'abord la définition générale de l'œil que l'auteur appelle membre noble, rond, rayonnant, et de ses parties constituantes. Il y a, dit-il, sept tuniques et trois humeurs pour constituer l'œil. Cette anatomie est empruntée à l'arabe *Johannicius*, c'est-à-dire *Honaïn* fils d'Isaac ; comme lui, Me Pierre appelle *secondina* la choroïde et *scleros* la coque propre de l'œil. La quatrième tunique, qu'il nomme *aranea tela*, est probablement l'*iris*; la cinquième est l'*uvée*; la sixième est la *cornée*; enfin la septième est la *conjonctive*. Des trois humeurs, il donne le nom d'*albugineus* à l'aqueuse; les deux autres sont restées : le cristallin et le corps vitré.

Il dit à la fin du chapitre que chaque œil a huit muscles moteurs, (il les appelle *lacerti*), y compris l'élevateur et l'orbiculaire de la paupière. C'est en vérité une anatomie fort complète.

1. Bibliot. Laurencienne de Florence numéro 186, 88.

La vision n'est pas autre chose, suivant l'antique théorie de la formation des images dans la lentille, que l'humeur cristallinienne.

La pathologie de maître Pierre est fort intéressante. Il décrit l'*obtalmia*, de *ob* : contre, et de *talmon* : œil ; la *petrositas* est pour lui de la ténébrosité, c'est-à-dire une humeur dans la paupière devenue dure comme pierre (chap. XXI) ; il veut peut-être parler du glaucome?

Ses remèdes sont hygiéniques et médicamenteux ; alimentation restreinte, spéciale, non irritante ; des purgatifs répétés, des remèdes empiriques et des collyres. Par exemple, pour la dureté de l'œil, il ordonne le bouillon de poissons frais et de viande, et de l'eau rougie ; pour la pétrosité, la diète humide, le diaséné, l'aloès, le carpobaume et l'hermodacte surtout ; l'onction des paupières avec du sang de tortue ou provenant de la crête d'un coq : les fumigations avec la décoction de Branc-Ursine (*Acanthus mollis*) et de la mauve en cataplasme. Tous les excitants sont proscrits ainsi que « l'usage de la luxure ».

Parmi les collyres, ceux à base de fiel d'hirondelle, de perdrix, de taureau, d'aigle, de vautour, de grue, de moineau, de renard, de chat, de tourterelle, sont fréquemment prescrits, toujours mêlés à du vin blanc.

Fel galli cum succo celidonie et melle illinitis oculis visum acuit perfecte.

Les maladies des muscles de l'œil proviennent, pour maître Pierre, du cerveau.

Il traitait l'orgelet ainsi : *Formica omnis decapitata et trita in palpebris posita ordeolos sanat.*

Il connaissait la fistule lacrymale qu'il soignait... par les exorcismes. Il parle deux fois du cancer et souvent de l'eau qui descend dans l'œil (cataracte). Il cautérisait la base des cils dans la *trichiasis* avec une aiguille rougie et ensuite il badigeonnait avec de l'eau *limarasicea*... ?

Le ptérygion (l'ungula) est traité empiriquement avec du

sang d'anguille vivante ou avec le remède de Constantin : *succus radicis lilij oculis immissus ungulam eorum delet.*

Au livre IIe du *Viaticum* relatif aux yeux, maître Pierre traite les cinq questions suivantes :

1° La *obtalmia* est *calidum apostema* ;

2° *Panni et albugines in oculis* ;

3° *Crustula est sanguis* ;

4° *Lacrime* (*circa*) *exteriorem* ;

6° *Sunt quidam a vespere* (*in antea non*) *videntes.*

Nous sommes maintenant au cinquième chapitre du *Viaticum* de Constantin qu'a commenté Pierre d'Espagne, qui connaissait certainement le *liber de oculis* de cet auteur. Ce livre traite également de *his qui vespere non vident* ; notre oculiste prescrit le même remède : *cum epate caprino fumiget.*

Jean XXI est assurément un des personnages les plus illustres du XIIIe siècle et comme philosophe et comme dialecticien ; nous venons de le dépeindre comme médecin, on peut donc le qualifier d'encyclopédiste, certainement plus théoricien que praticien au moins pour les maladies d'yeux. C'était un véritable savant représentant dignement l'Université de Paris au XIIIe siècle, ayant tous les défauts de son temps, mais doué d'un esprit libéral auquel on n'était pas encore habitué, et ce qui est encore plus à sa louange, ne l'oubliant pas même avec la tiare.

On a des doutes sur l'authenticité du *Trésor des pauvres* que d'aucuns et parmi ceux-ci notre distingué confrère, M. le Dr Petella, croient devoir attribuer comme simple compilation à son père Julien et peut-être même simplement à son archiatre du même nom. Il nous est impossible de trancher cette question. Nous gardons seulement de cette grande figure, de cette haute personnalité, l'esprit de suite et l'amour de toutes les sciences, cela suffit pour lui donner droit à la reconnaissance et à la sympathie de la postérité.

Nous ne finirons pas ce chapitre sans dire quelques mots

des autres oculistes qui, au moyen âge, en Europe, ont eu quelque renommée.

M. le Dr Gordon Norrie de Copenhague[1] nous a facilité la tâche ... Son travail : *Les oculistes dans l'ancien temps et spécialement en Scandinavie*, est une mine précieuse d'intéressants documents où nous allons puiser longuement.

Il y a six cents ans environ, vivait dans le Brandebourg une famille Van Quitzow, qui était si puissante que l'électeur Frédéric II la dépouilla de vingt-quatre châteaux.

Jean de Quitzow, en se battant contre un autre chevalier du nom de Kuno von Wolffen, tua son adversaire ; mais la lance de Kuno le blessa à l'œil gauche. Il rentra dans son manoir et resta sans soins pendant plusieurs jours, Il apprit alors qu'il y avait à la ville de Brandebourg un oculiste célèbre qu'il envoya chercher, mais qui ne vint que quelques jours après.

Le cabinet de consultation du chirurgien et oculiste était une sorte de baraque en bois ouverte d'un côté et recouverte de l'autre par une toiture. Sur une large table étaient disposés les onguents, emplâtres et pansements, à côté d'amulettes et de toutes sortes d'objets.

Sur une autre table les instruments, scies, couteaux, seringues, etc. On trouvait là également des chaises de tous genres pour les malades.

Le chirurgien était un homme solennel et sérieux, portant une épaisse moustache et vêtu d'une longue robe ; il était assisté d'une sorte de pitre, de jongleur, qui appelait la populace à son de trompe et lorsque la foule était réunie et attentive, proclamait l'habileté et la spécialité de son maître, ou bien encore faisait la parade.

Beaucoup de monde entrait, qui pour se faire enlever une dent, qui pour se faire ouvrir un abcès. Le valet faisait alors asseoir le client sur une chaise, lui adressait quelques

1. In : *Janus*, décembre 1896, p. 227, en anglais.

plaisanteries au gros sel et tandis que l'auditoire s'esclaffait, lui enlevait prestement la molaire ou la canine malade et la montrait au public. C'est toujours le même procédé dans nos foires.

Le sire Jean de Quitzow dut donc attendre trois jours son tour de consultation. L'oculiste le visita et lui ordonna un onguent spécial qu'une vieille femme préposée à cet office lui appliqua aussitôt. Il demanda pour cela une très grosse somme ;... l'inflammation continua son œuvre pendant trois mois et finalement se termina par la fonte de l'œil (Neuermann : *Ueber den Zustand der Wund-arzneikunst vor 560 Jahren in meiner Gegend*)[1].

Dans *Janus*, ce vaillant et unique journal consacré d'une façon si spéciale à toutes les questions d'histoire et de géographie médicales, qui fait tant de louables efforts pour vulgariser et faire aimer cette partie délaissée de l'art médical, nous trouvons d'autres faits non moins instructifs avec leur cachet spécial, sur les oculistes au moyen âge; nous sommes heureux de les ajouter à l'étude que nous avons entreprise.

On raconte et nous l'avons nous-même signalé, que le roi Jean de Bohême qui vivait à la cour joyeuse de France en 1337, fut atteint d'une inflammation très grave des yeux pour laquelle il consulta un oculiste en renom de Breslau ; mais, malgré le traitement suivi, le mal empira... et... l'oculiste, pour ses soins qui n'avaient pas été suivis de succès, fut noyé dans l'Oder !

On s'explique alors très bien les difficultés que ce monarque rencontra désormais pour se faire soigner par un spécialiste. Cependant il découvrit à Prague un oculiste arabe qui voulut bien s'occuper de sou royal client, mais après avoir d'abord stipulé qu'il voulait être garanti contre le sort de son prédécesseur [2].

1, V. Walther, *Journal der Chirurg. u. Augenheilk.* Neue Folge VII, 1847, p. 92.

2. Magnus : *Gesc ichte des grauen Staares*, Leipzig, 1876, p. 203.

Les chirurgiens et oculistes faisaient alors de fréquents déplacements. Ils se faisaient annoncer dans les villes où ils allaient en déclarant que leur présence avait pour but : « de traiter les pauvres gens pour l'amour de Dieu, et les riches pour un modeste *honorarium.* »

M. le Dr Pergens, de Bruxelles, a fait paraître cette année (1900), dans la première livraison de *Janus*, un article documenté sur l'*ophtalmologie* et sur la *médecine anglaise au XIIIe et au XIVe siècle* ; ce travail nous a paru devoir être relevé dans notre livre du *moyen âge.*

L'ophtalmologie dont nous allons parler est celle qui avait cours au XIIIe et au XIVe siècle dans le pays de Galles.

Avant que les Cymry eussent des villes et des souverains, la Meddyginœth (médecine) était une des neuf branches d'art rural cultivées par eux. Les Gwydonniaid (hommes de science) étaient des prêtres qui traitaient les malades (par les herbes). Sous le règne de Prydain ab Aedd Mawr (1000 ans avant J.-C.), les gwydonniaid étaient divisés en trois ordres, les bardes, les druides et les ovates. Ces derniers s'occupaient de la médecine et des sciences.

Les lois de Dyvnwal Mælmud (430 avant J.-C.) mentionnent la médecine comme ayant des privilèges spéciaux. Pline cite l'emploi du gui par les druides, de même le *Lycopodium Selago*, le *Samolus Valerandi* etc...

Au VIe siècle, le chef des bardes Taliesin donne quelques aperçus de la constitution de l'homme où ne manque pas la sagacité.

Au Xe siècle, les lois de Howel Dda (Houël-le-Bon) parlent des médecins et en particulier de celui de la Cour, dont c'était la douzième charge avec mission de soigner la famille royale et le personnel du palais, pour son entretien.

Au XIIIe siècle, Rhys Gryg régnait sur la partie méridionale du pays de Galles. Son médecin était Rhivallon, assisté de ses fils Cadwgan, Gruffydd et Einion ; il était originaire de Myddvai (comté de Caermarthen).

Ils réunirent des prescriptions et en firent un recueil; leurs descendants pratiquèrent à Myddvai jusqu'au milieu du dernier siècle.

La légende de l'origine de la famille médicale anglaise est trop curieuse pour ne pas en dire un mot ici.

Au XIIe siècle vivait près du lac Llyn-y-van-Vach une veuve et son fils. Un jour celui-ci en gardant ses troupeaux vit sur la surface des eaux du lac une femme d'une admirable beauté... ébloui, fasciné, il lui offre tout ce qu'il a sur lui... son pain d'orge et son fromage... Elle se sauve en riant et en lui disant *Cras dy fara! nid hawdd fy nala* (Dur est ton pain, ce n'est pas facile de me prendre !).

Une autre fois, il lui offre, selon le conseil de sa mère, un pain non cuit ; l'ondine le refuse ; enfin du pain modérément cuit lui plaît, la séduit. Elle accepte d'être sa femme aussi longtemps qu'il ne lui aura pas donné trois soufflets sans motif...

Ils vécurent heureux pendant plusieurs années et eurent trois fils. De futiles sujets de discorde les séparèrent et l'ondine disparut un beau soir emmenant avec elle tout ce qu'elle avait apporté en dot et laissant seulement à son époux ses trois fils, qu'elle vint revoir de temps à autre.

A son aîné, elle enseigna l'art de guérir; ce fils était Rhivallon, le médecin de Rhys Gryg.

Rhivallon date du XIIIe siècle ; il pratiquait la saignée, plaçait des sétons, faisait la taille, la trépanation, etc... il joignait à cette th..apeutique nombre de pratiques superstitieuses. Il faisait ...scrire contre la fièvre, sur une pomme, une croix avec ces mots *ô nogla pater* ; sur une deuxième pomme *ô nogla filius*, et sur une troisième *ô nogla spiritus sanctus*, et cela pour trois jours. Le troisième jour, le malade devait être guéri.

Pour savoir le pronostic d'une maladie, on prendra des violettes qu'on écrasera et qu'on liera aux jambes du sujet ; si celui-ci s'endort, on peut être certain qu'il guérira.

Concernant les yeux, Rhivallon a laissé peu de chose : les douleurs de cet organe, la sécheresse des larmes, l'œil larmoyant, l'ophtalmie, la taie de la cornée, etc., sont les affections dont il s'occupe.

Il recommande de faire une sorte de confiture avec le sang qu'on s'extrait du pouce au mois de février et d'en faire une potion qui a pour propriété de rendre les yeux sains.

Contre la douleur dans l'œil, une pointe de feu, au creux du sourcil et une autre à la nuque sont souveraines.

Le suc du fenouil rouge est parfait pour restaurer la vue.

Pour la sécheresse des paupières, c'est le suc de fraises, la graisse d'un poulet et le beurre qu'il faut employer au mois de mai.

Contre un œil *rouge*, rien ne vaut un séton sous la mâchoire. Enfin contre la taie le suc de *hedera*.

Howel ou Hywel est le fils de Rhys, fils de Llywelyn, dont le père était Philippe le médecin, provenant d'Enion, le fils de Rhivallon.

William Bona (1743) a traduit le livre de John Jones le médecin de Myddvai et le dernier descendant de cette famille.

Ce livre est du pur charlatanisme et les plus fantastiques remèdes y sont vantés. La narcose pendant les opérations est indiquée avec des sucs de différentes plantes dont la mandragore. On pratiquait la trépanation, les affections mentales étaient connues ; il y avait trois sortes de pneumonie et l'on savait différencier les maladies de l'estomac et du tube digestif.

Dans l'ophtalmologie, le séton n'est plus employé ; pour certains collyres le vin est remplacé par l'hydromel ou par la bière. Le fiel d'un chat et la graisse d'une poule font voir des choses surprenantes au fond de l'œil. Les hémorragies étaient arrêtées au moyen de compresses de viandes fraîches, d'herbes, etc. Diverses maladies de peau, les piqûres et

morsures d'animaux venimeux étaient soignées par des conjurations et du vinaigre.

On conservera la vue parfaite par une saignée faite au bras droit le 18 mars et le 20 avril au bras gauche. Suit une série de collyres où l'on trouve de tout, même du sulfate de zinc qui est le meilleur.

On a raconté bien des anecdotes sur les oculistes du moyen âge. A l'un on demandait comment il avait appris l'art d'opérer la cataracte par abaissement, ce qui était la seule méthode alors employée. Il répondit naïvement que c'était après avoir crevé un certain nombre d'yeux, autant, disait-il, qu'il pourrait en tenir dans son chapeau [1].

L'étude que nous venons de faire du pape médecin Jean XXI, des oculistes du moyen âge, des différentes légendes anglaises sur l'origine de la médecine et de la chirurgie oculaire et autre dans le pays de Galles, nous a entraîné bien loin du sommaire de ce chapitre : le lecteur voudra bien nous pardonner d'avoir ouvert une aussi vaste parenthèse, au nom des choses curieuses pour notre art, que nous y avons placées.

Nous continuerons maintenant la revue biographique des hommes remarquables de notre profession, qui ont terminé le XIIIe siècle, et l'analyse de leurs travaux.

Jean de Saint-Amand, qu'il ne faut pas confondre avec le martyrologiste du même nom, bien antérieur, fit une thérapeutique générale excellente, pleine de sagacité et d'observation. Il dit en substance que le traitement symptomatique doit toujours suivre les indications fournies par les causes. Un symptôme passager ne doit pas épouvanter le médecin et lui faire abandonner de suite son traitement général. Pour ce savant les vertus des remèdes sont essentielles, accidentelles ou réelles.

Voilà pour la médecine ! c'est peu, on le voit; mais en

1. Freytag cité d'après Henermann. *Abhandlungen d. vornemsten chir. operat. am menschlichen Körper.* Gls. et Leip. II, 1756, etc.

chirurgie c'est encore moins ! Dans les écoles scolastiques on ne trouve pour ainsi dire rien.

Le plus ancien des chirurgiens du temps est Roger de Parme, qui devint chancelier de l'Université de Montpellier. Il s'est surtout rendu remarquable par son traitement des scrofulides par l'éponge dont l'iode, comme on sait, est la partie active. Pour le reste il suivait les méthodes arabes [1].

Guillaume de Salicet, né à Plaisance, appartient à la même époque. Professeur à Bologne puis à Vérone où il vivait en 1275, il était un des meilleurs praticiens de ce temps. Parmi le grand nombre de ses observations, toutes parfaitement prises, nous avons relevé un cas de plaie énorme de la substance médullaire du cerveau dont la terminaison fut heureuse [2]. Il fait suppurer les ganglions avant de les enlever. Son traité sur les ulcères des parties génitales est remarquable. Son livre *De salute corporis* a été imprimé en 1495 à Leipzig.

Lanfranc, de Milan [3], tient une des places les plus en vue du moyen âge. Il vivait à l'époque des querelles des Guelfes et des Gibelins et fut exilé de sa patrie par Mathieu Visconti pour avoir pris une part trop active à ces disputes.

Il vint à Paris où s'étaient également réfugiés des Italiens exilés, en 1295, ouvrit des cours publics, à la prière de Passavant doyen de la Faculté, et y acquit très vite une grande renommée. Nombre de ces Italiens exerçaient la chirurgie sans titre et sans recommandations d'aucune sorte ; ce fut la cause de grands désordres. Déjà en 1271, plusieurs chirurgiens de Paris, sous la présidence de Jean Pitard, s'étaient détachés de la Faculté pour former un collège distinct, quoique toujours soumis néanmoins à la Faculté. Le siège de la corporation des chirurgiens était

1. *Rogerii chirurgia*, in-fol., Venet. 1546.
2. *Guiehelm de Saliceto Chirurgia*, in-fol., Venet. 1546.
3. *Lanfranc practica quæ dicitur ars Completa totius Chirurgiæ*, in-f°, Venet. 1546.

rue des Cordeliers, aujourd'hui rue de l'École-de-Médecine.

C'était le collège des maîtres chirurgiens jurés de Paris ou chirurgiens de robe longue, qualification qu'ils prenaient pour se distinguer des barbiers-chirurgiens ou chirurgiens de robe courte.

La médecine étant dans le début exercée par des prêtres et des clercs, et l'église interdisant de verser le sang, les médecins durent abandonner la pratique des opérations à des personnes étrangères à leur profession.

Avant Jean Pitard, la chirurgie à Paris était entre les mains de quatre maîtres vivant ensemble et dont la demeure était une sorte d'infirmerie passagère ou une maison, un poste de secours [1].

D'autres chirurgiens se joignirent à ces premiers maîtres et la confrérie qui se réunissait dans l'église Saint-Jacques-la-Boucherie, se mit plus tard sous le patronage de Saint-Côme, petite église située au coin des rues des Cordeliers et de la Harpe, aujourd'hui disparue. C'est là qu'ils donnaient leurs consultations gratuites le premier lundi de chaque mois.

Le première pièce authentique de la corporation des chirurgiens remonte au mois de novembre de 1311 [2]. Philippe-Auguste édicte que nul homme ou femme, *nullus cyrurgicus nullave cyrurgica* ne pourront désormais exercer la chirurgie sans être préalablement approuvés par le chirurgien juré au Châtelet et sans avoir reçu de lui, l'autorisation d'opérer (*licentiam operandi*) !...

En avril 1352, le roi Jean confirme cette ordonnance [3].

Charles régent de France approuve ces précédents édits .

En 1360, pareille faveur ; et de même par Charles VI en 1381 ; par Henri V en 1424 (occupation du pays par les

1. Quesnay. *Recherches sur l'origine et les progrès de la chirurgie en France.* In-4°.

2. *Ordonnances des rois de France*, T. I, p. 471.

3. *Ordonnances*, etc. XII, p. 496.

Anglais) ; par Charles VII en 1441, etc... Voilà seulement pour la période du moyen âge.

Les barbiers à leur tour veulent se faire une place au soleil ; ils y arrivèrent bientôt.

Au mois d'août 1301, on voit dans le registre des métiers de la ville de Paris, qu'il y avait alors vingt-neuf barbiers qui s'occupaient de petite chirurgie ; en 1364, ils sont quarante... et le nombre ne fit qu'augmenter.

En 1365 ,s'appuyant sur ce qu'ils étaient « envoïez querre par nuict a grant besoing, en deffault des mires et surgiens » ils demandèrent et obtinrent l'exemption du guet.

Au mois de décembre 1371, les barbiers, qui avaient fait des statuts et s'étaient mis en confrérie sous l'invocation du Saint-Sépulcre, présentèrent ces statuts à Charles V qui les approuva et établit que le barbier et valet de chambre du roy serait garde et chef de toute la barberie et chirurgie du royaume. Cela dura jusqu'en 1668.

Le 3 octobre 1372, Charles V régla les droits des barbiers à l'application des emplastres, oignemens, bosses, apostumes, playes ouvertes, édit confirmé en mai 1385 [1].

Les barbiers dépassèrent les limites qui leur étaient assignées et mécontentèrent les chirurgiens qui obtinrent, le 4 mai 1423, que les barbiers ne feraient pas de chirurgie. Protestations comme bien l'on pense, et les barbiers eurent finalement gain de cause (4 novembre 1424).

Les chirurgiens en appellent et le 7 septembre 1425, le Parlement rend un arrêt qui permet seulement aux barbiers le pansement des plaies, de traiter les clous et les bosses, et de saigner.

La lutte était ouverte !

Le 13 décembre 1435, les chirurgiens jurés voyant avec dépit l'ingérence des barbiers dans la pratique de leur art, adressèrent une supplique à l'assemblée de l'Université.

1. *Ordonnances*, etc. p. 440 et 530.

pour lui demander d'interdire l'exercice de cette profession à ceux qui n'avaient pas été examinés.

Les batailles sérieuses allaient commencer.

D'autre part, les médecins avaient quelques sujets de mécontentement à l'égard des chirurgiens, qui faisaient un peu de médecine ; les barbiers tentèrent un rapprochement avec les médecins.

La faculté se réunit et se chargea de faire des cours en français. « Facultas permisit barbitonsoribus ut unum e magistris Facultatis sibi haberent qui Guidonem (Guy de Chauliac) aliosve authores chirurgicos prælegerent verbis familiaribus. »

En janvier 1505, les barbiers se soumettent à la Faculté, obtiennent des privilèges royaux et forment la corporation des chirurgiens de robe courte. Ils jurent : « estre vrays escholiers et disciples de la dicte Faculté... honneurs et révérence porteront à icelle et continueront les leçons des maistres lisans comme vrays escholiers. »

Ambroise Paré appartint, comme l'on sait, à cette corporation.

La Faculté eut encore au moyen âge à lutter contre les apothicaires qui cherchaient aussi leur indépendance.

Les médecins avaient abandonné à des gens spéciaux le soin de préparer les médicaments que primitivement ils préparaient eux-mêmes, ou faisaient préparer dans leurs maisons sous leurs yeux. Ainsi se forma peu à peu la corporation des apothicaires qui, dès le XIIIe siècle, fut placée sous le patronage des médecins.

Sous Charles VIII, les statuts des apothicaires furent approuvés et dès lors, ils firent partie des six corps de métiers de la ville de Paris, dans la même section que les épiciers[1].

Nous n'avons trouvé aucune ordonnance concernant les sages-femmes au moyen âge.

1. *Ordonnances*, etc. XIX, p. 413. — *Traité de la police*, 1, p. 587.

Voyons un peu maintenant ce qui se passait ailleurs, à la même époque et sur le même sujet.

Il y avait en Angleterre, à Londres, au moyen âge, deux types de chirurgien : Le chirurgien militaire et le barbier-chirurgien ; les premiers formèrent l'aristocratie.

A la troisième croisade (1189-1192) ils étaient tous deux au service des nobles et des rois, comme en France, du reste, et comme dans tous les autres pays, ils servaient comme gens de savoir, c'est-à-dire instruits.

Au XIVe siècle seulement, ils eurent leurs grades et on les connut sous diverses appellations : chirurgien royal, chirurgiens communal, etc.

Ce n'est qu'en 1415 que les statuts de leur corporation furent établis.

Parmi les grands noms historiques de ces chirurgiens il convient de signaler et de retenir ceux de Wiseman, Cheselden, Thomas Morestede dont la vie peut servir de modèle, etc.

Une corporation distincte des chirurgiens proprement dits, celle des barbiers, a existé en Angleterre, à Londres en particulier, de temps immémorial. Une première mention en est faite en 1369.

En 1423, le 15 mai, une pétition du maire et des aldermen de Londres demande au roi que désormais, médecins et chirurgiens ne forment plus qu'une seule corporation.

Le 23 mai 1423, la Faculté de médecine était dûment constituée et quinze jours après, maître Gilbert Kymer jurait fidélité devant le maire et ses adjoints en qualité de Recteur de la dite Faculté avec Thomas Morestede et John Harwe, chirurgien du roi, comme surveillants de chirurgie.

Au 27 septembre de la même année, maître John Sumbershede et maître Southwell étaient présentés à la cérémonie du serment comme Reviseurs de médecine.

Combien de temps médecins et chirurgiens furent-ils réunis à Londres ? l'histoire ne le dit pas et on ne trouve

plus mention de cette union après 1425. On suppose que les événements si graves pour les Anglais qui se passèrent en France alors ont été la principale cause de cet événement. La dispersion des membres de la Faculté se fit amiablement pour les besoins du service militaire, voilà ce qui est parfaitement établi.

Les médecins aidèrent les barbiers à obtenir une charte qui date de 1425; elle confirme celle de 1415 qui leur octroyait le droit de pratiquer la chirurgie.

Les médecins ne furent réellement constitués en corporation que par des lettres patentes d'Henry VIII en 1518.

Les chirurgiens se réunirent en société de chirurgie en 1435 ; ils étaient dix-sept à Londres.

Quant à la confrérie des barbiers, elle se perd dans la nuit du temps. On sait qu'ils assistaient les moines dans leurs opérations et lorsque l'édit de Tours de 1163 vint interdire aux prêtres la pratique de la chirurgie, les barbiers peu à pen les remplacèrent et obtinrent alors la qualification de barbiers-chirurgiens.

Les barbiers ont donc précédé les chirurgiens proprement dits. Ils obtinrent en 1462 leur charte d'incorporation en Compagnie. Parmi leurs grands noms l'histoire nous a laissé : William Cloves, John Halle et John Banester qui illustrèrent cette Compagnie au moyen âge.

En analysant pour « Janus » une brochure de M. le Dr D'Arcy Power, intitulée : Comment la chirurgie devint une profession à Londres (Londres 1899, in the Medical Magazine), nous avons eu la bonne fortune de recueillir les renseignements qui précèdent et qui peuvent se rapprocher à beaucoup de points de vue de ceux que nous avons signalés pour notre pays. C'est à peu près la même évolution, les mêmes luttes, les mêmes institutions; le moyen âge n'aura donc vraiment été qu'un trait d'union, un tunnel, pourrions-nous dire, entre les temps primitifs glorieux de notre art et la renaissance où les grandes clartés sont enfin revenues.

Nous sommes maintenant à la Faculté de Montpellier dont les titres d'ancienneté datent de 1220. Cette grande école qui a maintenu à travers les siècles son illustration, fut longtemps la rivale de la Faculté de Paris qui prétendait à la supériorité, un peu en raison du nombre de ses élèves, beaucoup par orgueil à cause de sa situation géographique dans la capitale de la France.

Ces deux écoles de médecine étaient les seules officielles du pays au moyen âge ; nous avons vu qu'il en existait d'autres pouvant servir d'intermédiaire.

Nous avons étudié l'organisation de la plupart des autres universités du monde connues à cette époque ; nous n'y reviendrons pas, nous réservant toutefois, au courant des événements qui vont suivre, de dire quelques mots des hommes qui s'y illustrèrent et des travaux qu'ils ont produits.

Au moyen âge, l'Université de Paris attirait à ses cours une foule énorme d'étrangers. Montpellier, par sa situation, était le centre intellectuel des Espagnols, des Italiens et des peuples du Levant... La médecine arabe et juive avait fourni les premiers éléments de ses connaissances médicales ; les rois lui avaient prodigué leurs faveurs. Les médecins y étaient exempts de tailles, d'aides, d'octroi, de logements militaires, etc., tout comme à Rome et dans les villes de l'empire des Césars. Ils avaient aussi leurs jours de fêtes souvent bien tumultueuses ; les étudiants y avaient leur roy et nombre de cérémonies gaies dont nous avons parlé dans notre dernier travail. Les médecins avaient également leurs statuts et Saint-Luc était leur patron comme à Paris ; l'exercice de la profession était défendu à tous ceux qui n'avaient pas pris leurs grades à Montpellier ; les professeurs étaient nommés au concours (Édit de 1498).

A Paris, la Faculté était composée de tous les docteurs régents ; à Montpellier seulement des professeurs.

Les études y étaient presque aussi longues ; l'étudiant

devait être maître ès arts comme à Paris et après la troisième année, il subissait l'examen du baccalauréat suivi de quinze autres examens pour arriver au doctorat ; les frais d'études et d'entretien étaient moindres et les épreuves plus faciles.

Enfin, il y avait beaucoup plus de livres à Montpellier qu'à Paris.

La capitale au point de vue doctrinal représentait la tradition hippocratique ; à Montpellier, jusqu'à François Ier, ce furent les Arabes qui dominèrent ; il y avait donc rivalité entre ces deux écoles, et il faut bien l'avouer, motifs de rivalités dont la Renaissance a retenti plusieurs fois dans de célèbres procès au Parlement.

Nous ne tarderons pas à donner la vie d'une des plus belles figures de cette illustre Faculté, de Guy de Chauliac, le rénovateur de la chirurgie.

Nous nous bornerons pour continuer l'énumération des médecins célèbres du XIIIe siècle, à cette période si troublée de notre profession, à signaler Lanfranc dont nous avons déjà dit quelques mots. Ce proscrit à l'esprit si vif semble avoir introduit avec lui la science médico-chirurgicale en notre patrie. Il enseigna à Paris et il y était seul professeur en 1295 quand il donna sa Grande Chirurgie.

Henri de Mondeville, que le regretté professeur Nicaise a si bien étudié et fait magistralement revivre, fut le digne continuateur de Lanfranc qui était élève de Guillaume de Salicet dont il adopta toutes les méthodes.

Lanfranc resta à Paris jusqu'à la fin de ses jours et eut à cœur de faire de son pays d'adoption la première Académie chirurgicale du monde. Comme chirurgien il est curieux à étudier ; il n'osait pas ouvrir un abcès ! un bubon l'effrayait et il tremblait pour une paracentèse. Il pansait toutes les plaies de façon à obtenir une réunion *per primam*, à moins d'impossibilités topographiques des blessures, telles les plaies provenant d'un instrument piquant ou bien pénétrant

jusqu'aux os, ou compliquées de douleurs, ou bien encore s'étendant à une des grandes cavités du corps, et si le blessé était malsain, si la plaie provenait de la morsure d'un animal venimeux, etc... contre les charbons pestilentiels, il employait la thériaque avec un succès inimaginable même alors que tout espoir semblait perdu. Il traitait les plaies des nerfs par la suture et faisait la ligature des vaisseaux sanguins.

Sa description des chancres est très remarquable, de même que son observation d'un vomissement urineux chez un malade atteint de la pierre.

Pour terminer ce long chapitre il nous faut encore signaler Brunus, le professeur émérite de l'Université de Padoue, le grand chirurgien du XIIIe siècle.

Il fit partie de la seconde école italienne dont les principes étaient diamétralement opposés à ceux de la précédente.

Il naquit en Calabre à Longoburgo.

Comme originalité, au lieu de traiter toutes les plaies par des remèdes humides comme Roger et Roland, il cherchait au contraire à les dessécher et obtenait ainsi de remarquables succès [1]. Dans les cas vicieux il fracturait une deuxième fois les os dont il cherchait à bien affronter les morceaux et remédiait ainsi à de tristes difformités avec un grand sens chirurgical.

Théodoric, élève de Hugues de Lucques, fut d'abord moine de l'ordre des Frères prêcheurs, puis il devint pénitencier d'Innocent IV, évêque à Bitonto puis à Cervia et se fixa enfin à Bologne où il mourut en 1298 [2].

Théodoric fut un des chirurgiens les plus distingués de son siècle ; il suivit la tradition de son maître Hugues de Lucques et, comme celui-ci, réduisait les fractures avec des appareils où les parties de bois si effrayantes de ces vieilles

1. Brunus. *Chirurg.* lib. I. c. 3, fol. 107 a.
2. Sarti, Vol. 1, p. 450.

machines hippocratiques étaient remplacées par des lacs de toile. Il opérait les hernies en appliquant des caustiques sur la tumeur...,etc.

Richard de Windmere, médecin de Grégoire IX, termine la série des médecins du siècle dont nous venons de nous occuper ; il fut chef de l'hôpital Saint-Jean d'Oxford ; on lui doit un traité très curieux sur les signes de la fièvre.

Le voile qui cachait les progrès de notre art se déchire peu à peu de tous côtés ; la tradition, le servilisme des médecins commence à faire place à quelques lueurs d'originalité... On sent qu'il souffle un vent de réforme dans les sphères intellectuelles et on prévoit les espérances que semble bien promettre le XIVe siècle qui paraît.

Dr MILLOT-CARPENTIER.

LE RACHITISME

ET LA MÉDECINE ANCIENNE

Pour la plupart des auteurs, l'histoire du rachitisme commence vers le milieu du XVIe siècle, à l'apparition du petit traité *De Rachitide*. C'était d'ailleurs le sentiment de l'auteur lui-même, de Glisson [1]. Ce fut aussi celui de Van Swieten qui a écrit sur le sujet un chapitre admirable d'érudition [2]. C'est enfin celui de nos contemporains. Presque seul M. Lannelongue a formulé cette sage réserve : « S'il est difficile de démontrer l'existence du rachitisme dans l'antiquité, on ne peut non plus faire dater son origine de la première description qui en a été faite. La discussion reste donc ouverte, ne pouvant être close par l'évidence des faits, ni par celle des citations [3]. »

La question nous paraît ainsi parfaitement posée : aussi est-ce en faisant appel à l'évidence des faits et des citations que nous espérons démontrer que la maladie est de deux mille ans plus vieille qu'on ne le dit. Mais, avant d'en venir à ce chapitre des origines, il nous faut examiner l'opinion de ceux qui, trouvant à Glisson des devanciers plus près de lui, se bornent à avancer d'un siècle l'âge convenu du rachitisme.

M. Spillman, auteur d'une toute récente et fort remar-

1. Glisson, *De rachitide*, London, 1650, p. 3.
2. Van Swieten, *Commentaires*. Paris, 1773, t. V, p. 544.
3. O. Lannelongue, *Nouveau Dictionnaire de médecine et de chirurgie*, 1881, t. XXX, p. 376.

quable monographie, nous dit que la première observation *à peu près certaine* de rachitisme remonte à 1554 et qu'elle est due à J.-B. Théodose ; puis il cite les noms de Zacutus Lusitanus, d'Ambroise Paré, de Fernel, de Savard, de Méry, de Jacobs Spon et conclut : « Cette période assez obscure, dans laquelle le rachitisme fut souvent confondu avec l'ostéomalacie, prit fin avec Glisson qui fit paraître le premier mémoire donnant une description détaillée du rachitisme [1]. »

Quatre seulement des auteurs énumérés sont quelque peu antérieurs à Glisson et pourraient avoir des titres à la priorité dans la connaissance du rachitisme : ce sont Théodose, Ambroise Paré, Fernel et Zacutus Lusitanus. Examinons :

Théodose, médecin de Bologne, avait écrit vers 1540 (la dédicace est datée de 1541) des *Lettres médicinales* qui furent publiées seulement en 1553 après sa mort. La quarante-deuxième est une consultation pour un enfant : « Le cas s'est présenté à moi d'un enfant qui souffrait de plusieurs mauvaises affections. En premier lieu, son tempérament penche vers le froid et l'humide, ce qui rend pâle la peau de tout le corps, au point qu'il paraît tendre à la cachexie et qu'il se forme en lui beaucoup de crudités. Cette affection est une faiblesse telle de la puissance motrice que, bien qu'âgé de dix-sept mois, il ne peut se mouvoir d'aucune façon, ni se tenir debout, et que, posé par sa nourrice dans son berceau, il peut à peine tenir sa tête redressée. Un autre symptôme, le plus cruel de tous, c'est l'inclinaison en dehors des trois vertèbres au niveau des fausses côtes, ce qui est un mode de gibbosité ; enfin, les côtes elles-mêmes paraissent courbées en forme d'arc [2]. »

Il est fort probable, en raison de l'âge de l'enfant, des

1. Louis Spillmann, *Le rachitisme*, Paris, 1900, p. 7 et suiv.

2. Is. Bapt. Theodosii, medici Bononiensis clarissimi, *Medicinales epistolæ*, LXVIII ; *Basileæ apud Nic. Episcopium*, 1553. Epist. XLII.

troubles digestifs, de la gibbosité et de la déformation thoracique, qu'il s'agit bien là d'un cas de rachitisme. Cependant, Van Swieten se prononce pour la négative, invoquant l'absence de quelques symptômes tels que la tuméfaction du ventre, les saillies osseuses au niveau des jointures, la dépression latérale du thorax, la saillie en pointe du sternum et les nodosités des extrémités costales [1]. Van Swieten nous semble bien sévère. C'est seulement dans les livres que les maladies sont pourvues de tous leurs signes. Dans la clinique journalière, il faut nous contenter à moins. Aussi, à ne considérer bien entendu que les temps modernes, acceptons-nous la formule même dont use M. Spillmann, quand il fait honneur à Théodose « de la première observation *à peu près certaine* de rachitisme ».

S'il peut rester quelque doute sur la part prise par le médecin de Bologne à l'introduction dans la nosologie de l'entité morbide dont nous résumons l'histoire, il n'en va pas de même en ce qui concerne Ambroise Paré, qui, lui, a vu sûrement des rachitiques, et cela un siècle avant Glisson. Il en a dit les principales difformités : et le pied-bot, et le genou dévié, et le dos bossu.

« Il m'a semblé bon, dit-il, d'escrire un vice dont le patient, selon la disposition, est nommé en latin *varus*, sçavoir est quand le pied est tourné vers le dedans. Au contraire, quand le pied est tourné vers la partie extérieure, on nomme le patient qui a tel vice *valgus*, qui se fait aussi de même cause, et l'un et l'autre vice est nommé du vulgaire *pied-bot* et n'advient pas seulement aux pieds, mais aux genouils pareillement. »

Un peu avant, Paré avait traité de ceux qui sont voûtés « ayant l'espine courbée », et il en avait dit : « Quelques-uns, et principalement les filles, parce qu'elles sont plus mollasses, deviennent bossues, pour ce que leur espine n'est pas droicte, mais en arc ou en figure de S, et tel accident

1. Van Swieten, *Commentaires*, t. V, p. 545.

leur advient quelques fois par cheute ou coup, ou quelque vice de se situer, comme nous avons montré au livre des Luxations; ou pareillement parce que les folles mères, subit qu'elles voyent leurs filles se pouvoir tant soit peu tenir debout, leur apprennent à faire la révérence, les faisant baisser l'espine du dos, de laquelle estant encor les ligaments laxes, mols et glaireux, en se relevant, pour la pesanteur de tout le corps dont l'espine est le fondement, comme la carine d'une navire, se contourne de côté et d'autre et se ploye en figure de la lettre S, qui fait qu'elles deviennent tortues et bossues, et quelquefois boiteuses. Aussi plusieurs filles sont bossues et contrefaictes pour leur avoir, en leur jeunesse, par trop serré le corps. Qu'il soit vray, on void que de mille filles villageoises, on n'en trouve pas une bossue, à raison qu'elles n'ont eu le corps astreint et trop serré. Par quoy les mères et nourrices y doivent prendre exemple [1]. »

C'est bien du rachitisme qu'il s'agit ici; il est reconnaissable à ses traits les plus nets : déformations des pieds et des genoux, déviation latérale du rachis, gibbosité, sans parler du milieu, mais ces traits, pour s'imposer à l'attention et à la mémoire des successeurs de Paré, auraient voulu être fondus en un type unique, être associés sous un nom commun.

Ambroise Paré est donc le premier médecin français qui ait donné place au rachitisme dans sa pathologie. C'est à tort qu'on oppose parfois à cette priorité un passage de Fernel qui se rapporte manifestement à l'ostéomalacie. Il y est question d'un soldat à qui, « du fait de la maladie, les os des jambes, des bras et des cuisses étaient devenus si mous et si flexibles qu'à la manière de la cire ils suivaient facilement dans quelque sens qu'on les tordît [2] ».

1. A. Paré, *Œuvres*, Lyon, 1633, XXIIIe livre, ch. viii et xl, pp. 674 et 676.

2. Fernel, *Universa medicina*, Coll. allobr., 1679, p. 784 (de abditis rerum causis, lib. II, cap. 9).

Cette mollesse cireuse des os, étrangère à la symptomatologie du rachitisme, était connue depuis longtemps. « Parfois, dit Galien, le corps tout entier des petits enfants récemment nés est humide à ce point que chez eux la nature des os tient plus de la cire que de la pierre [1]. »

C'est cette phrase qui a inspiré à Zacutus Lusitanus le passage auquel il doit de figurer parmi les premiers peintres du rachitisme. Il nous dit lui-même son emprunt : « Parcourant les écrits qui nous restent de Galien, je tombe sur cette pensée qui, loin de manquer de charme, sent au contraire l'élégance habituelle à son auteur et montre en lui une facilité d'esprit qui n'est pas chose méprisable. Cette pensée, la voici : « Le corps tout entier des petits enfants, etc... J'ai toujours été convaincu que cette opinion était pleine de vérité et de raison, mais je l'avais très rarement vérifiée par moi-même, lorsque je fus appelé auprès d'un enfant qui était dans sa cinquième année. Sorti de l'utérus avec des pieds si mous et si flexibles qu'ils se prêtaient comme de la cire à toutes les torsions, il était parvenu à cet âge sans que les diverses médications instituées eussent réussi à le guérir [2]. »

Ces lignes sont extraites de la *Pratique médicale admirable*, comme l'auteur a lui-même intitulé son livre. Le chapitre où elles se trouvent, et qui traite des *pieds de cire* (livre III, ch. CXXVII), n'est qu'une dilution, souvent ridicule, du chapitre correspondant de Fernel. On y rencontre nombre d'expressions et de pratiques communes, et même des phrases entières copiées mot à mot. Il est vrai que Zacuth a placé à sa première page ce qu'il appelle « un syllabus des auteurs dont l'autorité et les sentiments font l'ornement de cet ouvrage », et que, dans cet index bibliographique, on lit en son rang le nom de Fernel; mais on y

1. GALIEN, *Commentaires in Aph.*, t. XVII, b, p. 629.
2. ZACUTUS LUSITANUS, *De praxi medica admiranda*, Amsterdam, 1634, p. 457.

trouve aussi ceux d'Albert le Grand, d'Arnauld de Villeneuve, de Corneille Agrippa, de Théophraste Paracelse et quelques autres aussi suspects, tandis qu'à la première ligne brillent ces mots inattendus : Écriture sainte.

Après cela, on pensera sans doute avec nous que, comme Fernel et à plus juste raison encore, le juif portugais Zacuth doit être rayé de toute histoire sérieuse du rachitisme. Mais, à ne retenir ainsi que les seuls noms de Théodose et d'Ambroise Paré, est-ce à dire que le rachitisme a été vu, connu, décrit pour la première fois dans la seconde moitié du XVIe siècle? Loin de là. Mais, avant de justifier notre thèse et d'en venir enfin à la vieille médecine grecque, il nous faut, dans cette route que nous remontons vers les origines, franchir une plus aride étape, celle qui correspond au moyen âge des historiens.

La médecine, au moyen âge, a eu deux foyers : Salerne [1] et l'empire arabe. L'histoire du rachitisme ne doit à aucun d'eux beaucoup de lumière. On ne peut attacher aucune valeur à cette strophe du fameux poème :

Ad præveniendas in virginibus difformitates.

Le premier vers est ainsi conçu :

Hæc quoque *rachiticis* rectè observanda jubebis.

Mais il ne se lit pas, non plus que ceux qui le suivent, dans les éditions antérieures à l'œuvre de Glisson. Ils manquent notamment tous à l'édition de Curion, qui est de 1628 et reproduit les vers qu'avait commentés Arnauld de Villeneuve. Or, c'est là pour Daremberg [2] le véritable criterium. Arnauld aurait été « le plus ancien témoin de la rédaction primitive. Dans les éditions suivantes et dans les manuscrits on rencontre un grand nombre de vers qui ne

1. *Coll. Salernit.*, éd. de Renzi, Naples, 1852, t. I, p. 513. — *Medic. Salernitana...*, per Johannem Curionem, Francf., 1628.

2. Ch. Daremberg, *La Médecine. Histoire et doctrines.* Paris, 1865, p. 162.

doivent pas faire partie d'une édition critique du *Regimen Salernitanum* ».

Le « régime de Salerne » écarté, reste la médecine arabe. C'est une chose étrange que, sur le point de pathologie qui nous occupe, ce ne soient pas les Latins du moyen âge qui nous aient transmis les enseignements classiques, que ce soient les Arabes. Ainsi Avicenne (x-xie siècle) parle en fort bons termes des difformités qui surviennent chez les enfants et de leurs diverses causes. Dans la première partie du *Cantique*, on lit :

« 188. Les causes de la grandeur des membres sont la force et la puissance formatrices et aussi la force nutritive.

« 189. Les causes de la petitesse des membres sont le contraire de celles qui en font la grandeur.

« 190. La cause de l'altération des formes est semblable aux précédentes.

« 191. Parmi ces causes, est la nourrice, si elle commet des fautes en habillant l'enfant, en le levant ou le baissant.

« 192. *Cela vient encore si par hasard on lui donne trop de nourriture ou qu'elle ne soit pas bonne à être utilisée*[1]. »

Deux cents ans avant Avicenne, Sérapion l'Ancien[2], parlant de la gibbosité, disait : « Cette affection arrive surtout aux petits enfants, et plus ils sont petits, plus il leur est facile d'y échapper. Mais quand ils dépassent sept ans, ils n'en guérissent pas du tout, ou ils se rapprochent de la vieillesse, car leurs membres sont secs et soudés. »

Cette comparaison des petits infirmes avec de petits vieux convient tout à fait aux rachitiques, comme leur convenaient les aphorismes d'Avicenne. Mais il ne faudrait pas se méprendre sur l'originalité de ces documents. Ils ne sont sans doute que le souvenir ou la traduction de textes grecs. Les médecins arabes avaient en mains des traductions syriaques de tout ce que la vieille médecine grecque avait laissé d'utile

1. Avicenne, *Œuvres*, Lyon, 1522, p. 445.
2. Is. Sérapion, *Practica*, Lyon, 1525, fol. XI.

et de vrai. Le fait a été bien mis en lumière par Lucien Leclerc[1], et Sérapion en fournit la preuve surabondante. Il aime à citer ses auteurs : or, les noms qui reviennent le plus souvent dans sa *Pratique* sont ceux d'Hippocrate, de Galien, d'Asclépiade de Bithynie, de Rufus d'Éphèse, d'Archigène, de Magnus, de Philagrius et enfin de Paul d'Égine, qui n'était séparé de lui que par un intervalle de deux siècles.

On le voit, si le rachitisme a été vraiment connu de nos plus vieux classiques médicaux et décrit clairement par eux, la notion a pu s'en transmettre facilement sans grand arrêt et sans trop d'altération. Or, qu'il ait été reconnu, observé, dépeint aux plus belles époques de la médecine ancienne, c'est ce qu'un petit nombre de documents, deux surtout, vont suffire à démontrer.

*
* *

Les deux pièces capitales du dossier du Rachitisme avant Glisson sont dues l'une à Soranus d'Éphèse, l'autre à Galien. La première, exhumée depuis soixante et quelques années seulement, est un chapitre du *Traité des Maladies des Femmes*. Bien qu'il en existe une traduction française[2], nous proposons une version nouvelle du chapitre qui nous intéresse, version que nous croyons fidèle, ayant suivi mot à mot le texte grec d'une rare clarté[3]. L'autre pièce a été accessible de tout temps, et l'on peut s'étonner qu'elle ait échappé à l'érudition de Van Swieten et de ses successeurs : c'est une page du *de Morborum causis*.

Voici le chapitre de Soranus :

1. L. Leclerc, *Histoire de la médecine arabe*. Paris, 1876, t. I, p. 123.
2. Soranus d'Éphèse, *Traité des maladies des femmes*, trad. par Fr. Hergott, Nancy, 1895.
3. Val. Rose, *Sorani gynæciorum vetus translatio latina cum additis græci textus reliquiis*, Lipsiæ (Teubner), 1882, p. 286.

« Chapitre XL. *Comment il faut asseoir les petits enfants et leur apprendre à marcher.*

« Quand le petit enfant essaye de marcher ou de se tenir debout, il faut aider ses mouvements. S'il veut en effet se tenir trop longtemps assis, il devient d'ordinaire bossu ; le rachis se courbe, les os manquant encore de consistance. Cette même hâte à se lever et marcher fait que les jambes dévient par rapport aux cuisses. Cela se produit et se voit surtout à Rome. Les uns pensent que la ville est infiltrée par-dessous d'eaux froides, d'où la facilité des refroidissements : quelques autres disent en outre que les femmes y ont des accouplements trop fréquents ou se livrent à ces étreintes après s'être enivrées. Mais la vérité est qu'elles ne savent pas élever leurs enfants. C'est que les Romaines n'ont pas en elles cette grande tendresse qui fait avoir l'œil à tout, à la manière des femmes de pure race grecque. »

« Aussi, personne ne surveillant les mouvements des petits enfants, les membres deviennent contrefaits chez la plupart d'entre eux. Et en effet tout le poids du corps repose sur les jambes, alors que le sol est ferme et dur, d'autant qu'il est le plus souvent pavé. Aussi, ce sur quoi l'on marche étant résistant, les parties supérieures lourdes et leur support délicat, il est inévitable que les membres finissent par céder, les os n'ayant pas encore acquis leur fermeté. »

Ces lignes ont été écrites vers le milieu du second siècle de notre ère. On ne peut y méconnaître les caractères de notre rachitisme, ni surtout les conditions habituelles de son apparition. L'âge du petit malade, la déformation du rachis et des membres, et cette formule si juste que la jambe est déviée par rapport à la cuisse sous l'action de la pesanteur, le milieu enfin où se rencontre l'affection, tout cela est bien observé et bien dit. Soranus, il est vrai, n'accuse pas la mauvaise alimentation ; il écarte les opinions de ses

confrères sur les effets nuisibles, soit du refroidissement extérieur, soit de l'ivrognerie et de la débauche maternelles ; mais il résulte de ses propres paroles que d'autres que lui incriminaient à Rome, pour expliquer le mal, l'ingestion d'un lait qu'ils avaient deux raisons pour une de dire adultéré.

Aussi clair est le chapitre que Galien, qui connaissait certainement le livre de Soranus, consacre dans son *de Morborum causis*[1], aux changements de la plastique, aux mutations survenues chez les enfants dans la forme des parties. Pour lui, cela est dû soit à une cause intra-utérine, soit à une faute commise au cours de l'accouchement, soit enfin à un emmaillottement défectueux.

« De plus, ajoute-t-il, durant tout le cours ultérieur du développement, *tantôt par l'effet d'une nourriture excessive*, tantôt par suite de mouvements mal ordonnés, il arrive, chez l'enfant qu'on laisse se tenir debout et marcher plus tôt qu'on ne devrait ou se remuer trop fort, que plusieurs membres deviennent contrefaits. D'une part, l'excès de nourriture entrave les fonctions naturelles ; de l'autre, les mouvements intempestifs et violents ébranlent et contournent les membres dans un sens vicieux. Ainsi les jambes, en raison du poids des parties situées au-dessus d'elles, se dévient en dehors ou en dedans de leur direction ancienne. Ceux qui ont la jambe plus droite qu'il ne faudrait sont bancals ; ceux qui ont l'angle plus creux encore sont cagneux. J'appelle bancal, βλαισόν, ce qui tend vers le dehors, et cagneux, ῥαιδόν, ce qui a une tendance contraire. »

Galien considère ici la courbe à concavité externe formée normalement par l'union du fémur avec les os de la jambe et dessinée si nettement sur le squelette. Les expressions qu'il emploie sont tout à fait justes : la courbe est redressée, ὀρθοτέρα, chez les bancals ; elle est plus creuse encore, κοιλοτέρα, chez les cagneux.

1. Galien, *De morborum causis*, cap. 7, t. VII, p. 27.

Continuant sa description, Galien ajoute aux précédentes une autre déformation, l'aplatissement latéral du thorax et, comme l'eût fait Soranus, en cherche la raison dans la coquetterie de ses contemporaines : « Les parties thoraciques, elles aussi, sont souvent déformées du fait des nourrices, qui ont le tort d'entourer et de serrer la poitrine des enfants du premier âge. C'est surtout chez nous que l'on peut voir cela se produire constamment chez les filles. Leurs nourrices, voulant accroître la largeur des hanches et des flancs pour lui faire dépasser de beaucoup celle du thorax, enveloppent celui-ci dans un bandage en serrant très fort les régions scapulaire et thoracique, et comme, dans cet effort, la tension est souvent inégale, il arrive que la poitrine fait saillie en avant, ou inversement, que la partie opposée, la région rachidienne, devient bossue. Il arrive aussi quelquefois que le dos, comme cassé, s'incline obliquement, en sorte que l'on voie une des épaules mal développée, petite et fortement déprimée ; l'autre, au contraire, saillante, soulevée et accrue dans toutes ses dimensions. »

Aplatissement latéral de la poitrine, saillie du sternum, cyphose, scoliose, ce sont encore les signes du rachitisme. Si on les rapproche des lésions des membres inférieurs décrites tout à l'heure, on a une esquisse à laquelle il ne manque qu'un trait, la déformation de la tête.

Cette déformation, Galien ne l'ignorait pas. Dans un autre ouvrage, dans le troisième commentaire au second livre des Épidémies [1], il rétablit et interprète une phrase d'Hippocrate, fort maltraitée par les traducteurs et commentateurs. Littré lui-même en donne un texte grec et une traduction française également inintelligible [2]. La vraie version reste celle de Galien, celle qu'ont suivie Cornarius [3],

1. Galien, éd. Kuhn, t. XVII, a. 450.
2. Littré, *Œuvres d'Hippocrate*, t. V, p. 118.
3. Cornarius, *Hippocrate* (en grec), Bâle (Froben), 1538, p. 316.

Van der Linden [1] et Anuce Foes [2]. « Les excès de nourriture et les vents qu'ils engendrent causent des augmentations de volume des parties encéphaliques, du moins jusqu'à ce que les os se soient consolidés. » Et à cette phrase déjà claire, Galien ajoute ces mots qui sont une allusion très juste au retard de la soudure des fontanelles chez les rachitiques : « Et chez ces enfants les os ne se consolident que plus tard. »

Les têtes ainsi faites étaient dites *phoxées*. Qu'était-ce qu'une tête phoxée? « Une tête ayant ses saillies (celle du front et celle de l'occiput) proéminentes à l'excès, qu'elle les ait toutes les deux ainsi ou qu'elle n'en ait qu'une, l'autre faisant défaut [3]. »

On le voit, cette épithète *phoxé* convenait également au front olympien du rachitique et au bregma pointu de l'adénoïdien [4].

Nous retrouvons un écho ou plutôt un souvenir de ces fragments de Galien touchant une maladie qui ne saurait être que le rachitisme, dans le morceau suivant où Paul d'Égine [5] parle de la conformation de la tête : « La petitesse de la tête est le signe particulier d'une mauvaise disposition du cerveau, mais sa grosseur n'est pas nécessairement une bonne chose. Si elle est due à l'énergie de la force intérieure qui a modelé une matière louable et abondante, c'est un bon signe, mais si elle a seulement pour cause la masse de la matière, ce n'est pas bon. » Paul dit encore : « S'il y a harmonie dans la forme de la tête, c'est toujours un bon

1. Van der Linden, *Hippocrate*, édition grecque-latine, Leyde, 1765, t. I, p. 702.

2. Anuce Foes, *Économie hippocratique*, Francfort, 1638, p. 18, au mot ἀκρασία.

3. Galien, *Commentaire au livre VI des épidémies*, édition Kuhn, t. XVII, a. 817.

4. Sur la question des têtes phoxées, voir notre travail : « Hippocrate et le facies adénoïdien ». *La Presse médicale*, 1878, 5 Mars.

5. Paul d'Égine, *Œuvres* (en grec), Bâle, 1538, p. 17.

signe... Mais les têtes *phoxées* ont une de leurs saillies, l'occipitale ou la frontale, insuffisante, ou, au contraire, plus développée qu'il ne conviendrait. Aussi, le plus souvent, dirons-nous de ces têtes ce que nous disons de la grosse tête et les condamnerons aussi ! »

Paul d'Égine, nous le répétons, écrivait deux cents ans seulement avant Sérapion. La tradition est donc ininterrompue, ou peu s'en faut, qui va d'Hippocrate à Glisson.

Armand Delpeuch.

ALCUNE LINEE DEL MOVIMENTO DELLA CHIRURGIA ITALIANA

NEL SECOLO DECIMOTERZO

---

1. La Francia, per oltre mezzo secolo, ha diretto, con grande efficacia di dottrina, gli studii di storia della chirurgia. Nel fatto, a Parigi vennero ripubblicati i libri chirurgici d'Ippocrate da G. P. Petrequin (1877-1878); la chirurgia di Paolo d'Egina da R. Briau (1855); e la chirurgia di Albucasis da L. Leclerc (1861). Il capolavoro della chirurgia francese del secolo XVI, cioè l'opera di A. Pareo, fu l'oggetto di sapienti indagini storiche di G. F. Malgaigne (1840-1841); dell' opera di Pietro Franco, contemporaneo del Pareo, si occupò poi Eduardo Nicaise (1895). Questi però, prima di percorrere, per breve tratto, la chirurgia del secolo XVI, illustrò quella del secolo XIV, stampando, corredate di dotto commento, l'opera di Enrico de Mondeville (1893) e l'opera di Guido de Chauliac (1890), con ambo i quali autori la Francia, nel trecento, aveva iniziato il suo glorioso movimento chirurgico. Della storia della chirurgia del secolo XIII un nuovo ed importante contributo fu dato da C. Daremberg (1850-1860). Questi ebbe un duplice merito: ritrovò le *Glosse* che i Quattro Maestri avevano scritto sulla chirurgia di Ruggiero e di Rolando, ed esaminò non solo queste glosse, ma il poema chirurgico salernitano che era stato scoperto da Littré. Nel nobile campo di studii in cui militò il compianto Nicaise, fu ed è tuttora, con pari onore,

un dotto tedesco : Giulio Pagel dell' Università di Berlino. Fu questi il primo a far conoscere la chirurgia di E. de Mondeville, la quale giaceva inedita da 600 anni, e fu anche il primo che ne delineò il valore scientifico in rapporto al progresso moderno dell' arte.

Tutta questa vasta serie di lavori ho voluto qui ricordare, perchè essi raccolgono veri tesori per intendere, direttamente od indirettamente, la genesi, lo svolgimento e l'efficacia del magistero chirurgico italiano del secolo XIII, il qual tema è l'oggetto della presente comunicazione.

2. Ad intendere ed ordinare la storia della chirurgia del secolo XIII, gli eruditi, fino ai giorni nostri, giovaronsi di una fortunata pagina di Guido de Chauliac. Questi raggruppò i veri chirurgi del secolo XIII in tre sette. La prima setta (salernitana od indigena), rappresentata da Ruggiero, Rolando e dai Quattro Maestri, curava le ferite e gli ascessi con gli ammollienti. La seconda (greco-araba), costituita da Ugone, Bruno e Teodorico, faceva uso, nei suddetti casi, dei disseccanti e del vino. La terza setta (ecclettica od italiana) teneva una via di mezzo, medicando con dolci unguenti ed empiastri, ed era promossa da Guglielmo di Saliceto e da Lanfranco di Milano. Questa divisione, data da Guido, era stata preceduta dall' altra fatta da Enrico de Mondeville, della quale, auspici il Pagel ed il Nicaise, è possibile ora avere conoscenza. Enrico, ricordata la classifica che Galeno aveva dato dei medici antichi (la setta dei metodici, l'altra degli empirici « emothicorum », e la terza dei logici), distribuisce i chirurgi del secolo XIII anche in tre sette. Prende la prima il nome dalla Scuola di Salerno, e, quasi a rafforzare questa origine, Enrico pone in essa, a fianco di Ruggiero, di Rolando e dei Quattro Maestri, il ricordo di un medico più antico, quale fu Alfano : una delle caratteristiche di questa setta è la seguente « *vulnera... omnia replebant tentis usque ad summum et sic introducebant omnibus vulneribus calidum apostema* ». Come seconda

setta Enrico menziona quella fondata da Guglielmo e da Lanfranco : questi, temperando i difetti della prima, in alcune ferite « *imposuerunt tentas, aliquibus non* ». La vita nuova della chirurgia del secolo sorge, a giudizio Enrico, con la setta ordinata da Ugone e Teodorico; è l'*optima secta* : non introducevano questi alcun corpo estraneo nelle ferite; il loro intendimento era la semplicità del medicare [1]. Enrico sceglie a guida *Thedericum in cura vulnerum*, e perfeziona il programma di lui, e diffonde questa maniera di medicare le ferite « *...nos, scilicet Joh. Pitard et ego... primi dictam curam ad partes portavimus gallicanas, et eadem in curandis vulneribus Parisiis et in multis exercitibus usi sumus priores* [2] ».

Il giudizio di Enrico, genialmente interpretato oggidì, prima dal Pagel e poi dal Nicaise, ci fu guida a studiare. nel 1894, il *Magistero Chirurgico* di Teodorico [3]. Ora ci indirizza nel ricercare le linee caratteristiche del movimento chirurgico del secolo XIII.

Non ha guari, il Brissaud, inaugurando il corso di Storia della Medicina, ha consigliato una delle vie da seguirsi perchè l'insegnamento della Storia della Medicina si elevi a dignità di Scienza : « Le professeur... étudiera les progrès, c'est-à-dire les vérités conquises [4] ». Noi siamo lieti seguire

1. Pagel J.-L., *Die Chirurgie des Heinrich von Mondeville (Hermondaville) nach dem Berliner und drei Pariser Codices zum ersten Male herausgegeben. Berlin, 1890-1891;* in « *Langenbeck. Archiv. für Klinische Chirurgie* »; Band XL, 253, 653, 869; Band XLI. 122, 467, 705, 746; Band XLII, 172, 426, 644, 895. Cfr. p. 753 [XL].

Nicaise E., *Chirurgie de Maître Henri de Mondeville, composée de 1306 à 1320; Traduction française avec des notes, une introduction et une biographie, etc. Paris, 1893*, p. 207.

2. Pagel, *op. cit.* [XL], p. 721. — Nicaise, *op. cit.*, p. 187.

3. Del Gaizo M., *Il magistero chirurgico di Teodorico dei Borgognoni ed alcuni codici delle opere di lui. Napoli, 1894* (Atti della R. Accademia Medico-Chirurgica).

4. Cfr. Janus : *Archives internationales pour l'Histoire de la Médecine, etc. Harlem, 1900* [An. V ; liv. IV], p. 201 (riassunto del discorso del Brissaud, dato dal Laloy).

questa via. Nel tracciare la storia della chirurgia del secolo XIII, ci sembra che il progresso dell' arte in quel secolo può orientarsi intorno a queste tre linee :

1). Governo delle soluzioni di continuo dell' intestino.

2). Primi tentativi di una terapia chirurgica fondata sulla semplicità del medicare.

3). Organizzamento delle scuole chirurgiche.

3. Beniamino Travers in Inghilterra (1812), Enrico Ludovico Weber in Germania (1838), ed, in modo speciale, Jobert de Lamballe in Francia (1826) crearono nella prima metà del secolo XIX un'era novella circa i mezzi per curare le ferite intestinali [1]. Illuminarono eglino i fatti clinici con la luce della anatomia patologica, che, già, si incaminava verso il campo istologico, e colla luce dell'esperienza. Il Weber volle, più direttamente, risalire alla storia; ma, in questo studio retrospettivo, un lavoro, di gran merito, fu pubblicato più tardi : lo elaborò in Napoli, nel 1859, il chiaro chirurgo Luigi Amabile, coadjuvato da un suo collega, Tommaso Virnicchi [2]. La storia dell' arte nelle soluzioni di continuo dell' intestino, scritta in modo qua e là incerto od anche erroneo, dagli autori che avevano preceduto l'Amabile, ebbe da questi un' ordinata e sicura esposizione. La quale, nel mio lavoro su Teodorico, io volli in parte controllare, riscontrando, ad una ad una, le fonti, la qual cosa compirò anche nel presente mio scritto.

La chirurgia, dunque, del secolo XIII ereditava dalla medicina antica un aforisma ed una pratica.

1. Travers, *Inquiry into the process of nature in reparing injury of the intestins, illustrating the treatment of penetrating wounds, and strangulated hernia. London 1812.* — Weber, *Sul modo di curare le ferite intestinali. Firenze 1838* (Traduzione annessa alle opere di Scarpa). — Jobert de Lamballe, *Mémoire sur les plaies du canal intestinal. Paris, 1826 ; — Traité théorique et pratique des maladies chirurgicales du canal intestinal. Paris, 1829; — Traité de Chirurgie plastique. Paris, 1849.*

2. Amabile e Virnicchi, *Sulle soluzioni di continuo dell' intestino e sul loro governo. Napoli. 1859.*

L'aforisma era quello d'Ippocrate : « *si quid intestinorum gracilium discinditur non coalescit* »; i libri di Galeno lo avevano insegnato sotto più limitato aspetto « Le intestina grosse sono facili a risanare, difficili all' opposto le gracili : insanabile poi del tutto il digiuno ». La pratica era un tentativo di C. Celso. Questi, quantunque con dubbia speranza, consigliava la sutura delle grosse intestina ; l'esame dello stato di queste doveva essere norma a praticarla o non ; il modo di eseguire la sutura era quello di avvicinare e fermare la ferita intestinale alle pareti addominali.

« *Si tenius intestinum perforatum est, nihil profici posse... Latius intestinum sui potest : non quod certa fiducia sit ; sed quod dubia spes certa desperatione sit potior : interdum enim glutinatur.*

« *Tum si utrumlibet intestinum lividum aut pallidum, aut nigrum est... medicina omnis inanis est. Si ea sui coloris sunt, cum magna festinatione succurrendum est...*

« *Sutura autem neque summae cutis, neque interioris membranae per se satis proficit ; sed utriusque* [1]... ».

Presso le Scuole Arabe, di cui Albucasis (secolo X-XI) può considerarsi aver rappresentato la più alta espressione, l'aforisma, suindicato, oscillò tra la formola d'Ippocrate e l'altra di Galeno. In vero, nell' esporre quali fossero le loro manovre circa le ferite dell'intestino, gli Arabi non intesero riferirsi che alle sole grosse intestina, anzi alle sole piccole lesioni di questa regione « *scias, vulnus quod est magnum amplum, praecipue si est in uno intestinorum gracilium, tunc non est ingenium nisi subtiliatio, neque est sanatio omnino* ». Però, Albucasis ricordava la guarigione *spontanea* di due casi di ferite, dai quali era lecito supporre poter guarire anche le intestina tenui. In quanto alla

1. A.-C. Celsi, *De Medicina. Neapoli, 1851* (edizione curata dal de Renzi) ; Lib. VII, cap. XVI, p. 245.

pratica, questa gli Arabi riducevano a riunire le labbra delle ferite mercè teste di grosse formiche, le quali, dopo essersi fatte attaccare con le loro mandibole a quelle labbra, si spiccavano dal busto. Era un tal *modus suturae cum formicis* un processo degli Arabi, ma non proprio di Albucasis. Questi immaginò la sutura con un filo sottile, preparato con intestino di un altro animale, e forse la praticò introducendo in essa come corpo estraneo anche una porzione dell' intestino dell' animale dal quale aveva ricavato il filo « *possibile est ligetur intestinum cum filo subtili, quod abstersum est ex intestino animalis annexo cum eo...* ». Merito di Albucasis fu di insegnare di doversi cucire la ferita esterna « *deinde reduce ipsum* [*intestinum*], *et sue vulnus* »[1].

4. Un vero periodo della chirurgia delle vie intestinali ha luogo nel secolo XIII, per opera delle Scuole Cristiane. La venerabile Scuola di Salerno ne segna l'inizio, e due stadii ne determinano lo svolgimento.

Il primo stadio è rappresentato da Ruggiero, da Rolando e dai Quattro Maestri; di esso fa anche parte Bruno da Longobucco. La regione dell' intestino cui la chirurgia dirige la sua opera è quella sola delle grosse intestina. Alla sutura sono associati i corpi stranieri, salvo che da Bruno : erano questi i primi passi dell' arte che mirava ad evitare il danno che poteva seguire o dal non esser fermati i lembi o dall' esser facile il versamento.

Il secondo stadio si svolge con Guglielmo e Lanfranco. Quegli, che eccelle come duce, guida il chirurgo al governo delle ferite delle intestina gracili, inaugura i processi a sutura continua, insegnando la sutura da pellicciaio, quella sutura che fu poi così accetta ai chirurgi dei secoli posteriori, ed anche nel nostro secolo parve dovere avere il suo posto.

1. Albucasis, Chirurgia, Argentorati 1532, p. 236-238.

Tra i due stadii è Teodorico; egli partecipa dell' uno e dell' altro stadio, pur avendo una propria e ben distinta individualità.

Ricostrurremo, a passo a passo, il cammino da i suddetti chirurgi percorso.

a) Ruggiero di Salerno (1220) non fa menzione di quanto avevano indicato gli Arabi per bocca di Albucasis. Egli, nelle soluzioni semplici ed incomplete delle intestina grosse, fa la sutura con aco sottilissimo e filo di seta. riunendo gli orli su di un cannello di sambuco assottigliatissimo. Se l'intestino fuoriuscito è raffreddato, Ruggiero, prima di operare, dà all' organo il calore, giovandosi del calore di qualche animale vivo, diviso per metà. Circa la ferita addominale consiglia chiuderla con ritardo, quando, cioè, siasi consolidato l'intestino :

« *Si intestinum per aliquod vulnus foras exierit, et per longum, vel ex obliquo, ita quod major pars sana remaneat, incisum fuerit : sic subvenire valemus. Primo per intervalla, si frigida facta fuerint intestina, aliquod vivum animal per medium scindatur, et super intestina ponatur, et tandiu sic relinquatur, quousque intestina calefiant... Interim praeparetur cannellus de sambuco ad modum vulneris intestini, ita quod longitudine sua superet longitudinem vulneris ex utroque latere unciam unam ; cannellus vero valde subtilietur et per vulnus intestini intromittatur, et subtilissima acu suatur et filo de serico...*

« *Quibus intromissis, vulnus tandiu dimittatur apertum, quousque videris intestinum conglutinatum* [1]... »

b) Rolando (1250), che aveva in pregio dichiararsi discepolo di Ruggiero « *Ego Rolandus Parmensis in opere praesenti juxta meum posse in omnibus sensum et litteraturam Rogerii sum secutus* », ripete, nel governo delle ferite intestinali, le parole di Ruggiero. Il capitolo XXIX del 3° libro dell'opera di Ruggiero « *De intestinis si per*

1. De Renzi S., *Collectio Salernitana. Napoli, 1853*, t. II, p. 480,

aliquod vulnus exirent », Rolando riproduce nel capitolo XXVI del 3° libro del suo libello chirurgico, col titolo « *De vulneribus intestinorum si foras exierint qualiter ad proprium locum reducuntur* [1] ».

c) Dei Quattro Maestri (1270) riordinò e pubblicò la glosse Guido d'Arezzo verso il 1300. Eglino, qualunque sia il loro nome e la loro personalità, commentando il testo di Ruggiero, riprodotto da Rolando, accettano l'usanza dei corpi estranei alla sutura, però, invece del cannello di sambuca, scelgono la trachea di qualche animale. Consigliano la sutura intercisa a punti separati « tanti punti quanti sono necessarii ». Per il riscaldamento del viscere fuoruscito si giovano del corpo di un cagnolino o di un colombo, diviso per metà. Ritengono dover restare aperta la ferita esterna; ricordano che altri abbiano detto di chiuderla. È dal loro scritto che si apprende precisamente che eglino, e quindi i loro predecessori, Ruggiero e Rolando, abbiano dirette le loro cure chirurgiche solo alle ferite delle grosse intestina.

« ... *Si autem propter moram aliquod* [*intestinorum*] *infrigidatum fuerit, tunc accipiatur catulus vel columbus, et scindatur per medium dorsi et calidum superponatur...*

« ...*Si aliquod gracilium intestinorum infrigidatum fuerit vulneratum, pocius cure divine quam humano auxilio relinquatur : aliquo enim illorum vulnerato mors festina subsequitur. Si autem aliquod grossorum intestinorum vulneretur... accipiatur canellus, et intestinum vulneratum superponatur, et ex utraque parte una uncia excedat in canello; tunc fiat filum aliquod cum quo levetur intestinum, et fiant tot puncti quot erunt necessarii, et sit quidem huiusmodi cannellus de trachea arteria alicujus animalis. Sed tunc queritur utrum pellicule, scilicet mirach et siphac, quibus intestina involvuntur, sunt*

1. Cfr. *Cyrurgia Guidonis de Cauliaco et Cyrurgia Bruni, Theodorici, Rolandi, Lanfranci etc.; Venetiis 1519*, p. 160.

suende. Quidam dicunt quod sic,; sed dico quod solum intestinum est suendum... »[1]

Le glosse, scoperte dal Daremberg, apparvero nel vol. II della *Collectio Salernitana* di S. De Renzi (1853). Nel vol. III seguì un commento che il dotto storico francese diè su queste glosse. Nel vol. IV apparve una lettera del Daremberg al Malgaigne, la quale dilucidava i sette libri del poema « *De secretis mulierum, de chirurgia et de modo medendi* ». Il capitolo 44 del libro secondo *De Cyrurgia* è la traduzione in versi di quanto avevano insegnato Ruggiero, Rolando ed i Quattro Maestri. Per il riscaldamento, si scinde la gallina ed il cane :

« *Per medium scindas gallinam sive catellam*
Aut aliquid simile supra intestina locatum
Sicque relinquatur donec calefactio fiat
Intestinorum. »

Il corpo estraneo, che viene associato alla sutura, è il cannello di sambuco, o la trachea arteria :

« *Hinc de sambuco liceat preparare tuellum*
Vulneris ad formas intestinique capacem,
Qui superet vulnus in longum, sit spaciumque
Unius digiti per utrumque latus...
Aut trachea arteria vice commutata tuelli. »

La sutura non deve recar danno alla compage dell'intestino :

« *... nec suture fiat nocumentum*
Vulneris, et subtilis acus filo suat ipsum. »

Deve serbarsi aperta la ferita esterna :

« *... dimittito vulnus apertum*
Usque tibi pateat quod viscera consolidentur. »

1. De Renzi, *op. cit.*, p. 568.

E quando è grande questa ferita, la chirurgia salernitana propone, mercè l'introduzione di uno stuello o di un panno, una specie di fognatura; la propone per consiglio di Ruggiero e di Rolando, il qual consiglio è accolto da i Quattro Maestri e dall' autore o dagli autori del poema chirurgico.

È merito del Prof. Davide Giordano di avere, non ha guari, rilevato, dalla lettura del testo di Rolando, questa risorsa della chirurgia del secolo XIII, nella quale egli, che è così erudito storico quanto valoroso chirurgo, ha riscontrato uno schema della odierna chirurgia intestinale. Riporterò qui i versi che la commentano; il Giordano ha riportato tradotto il testo di Rolando, in cui si legge quasi il testo di Ruggiero.

Il Prof. Giordano la chiama *Fognatura Rolandica*, ma a lui non sarà certo discaro che sia chiamata *Fognatura Salernitana*, unificandosi la duplice persona di Ruggiero e di Rolando nel nome glorioso della Scuola di Salerno [1].

Il poema dice, dunque, così :

« *At si sit magnum vulnus, superaddimus istud,*
Quod pannus longus vulnus mittatur in ipsum
In longum, metas plage quod transeat ipsas
Egrediens; partem sue cautius interiorem
Vulneris hunc supra pannum, rubeus quoque pulvis
Huic apponatur; pannum qui manserit intus,
Cotidie versus pendentem contrahe partem,
Et pannum renova; quod cum fuerit solidatum
Vulnus, tunc illum trahe finibus ipsis
Nondum conclusis [2] .. »

5. Bruno (1252) riscaldava l'intestino mediante una spugna, immersa nell' acqua calda o in « *veteri vino* ». Egli era per il processo usato dai medici salernitani : *Modus cum quo est possibilis restauratio disrupationis intestino-*

1. *Idem*, *op. cit.*, t. IV, p. 115.
2. Giordano D., *Chirurgia operatoria italiana. Torino*, *1900*, p. 294.

rum si fuerit parva, est ut cum acu subtilissimo ac filo de serico diligenter suatur; deinde, sicut diximus, intestina intromittantur, filorumque quoque capita ex vulnere dependeant, donec incarnationem recipit intestinum ». È proprio il processo di Ruggiero : « diligentissima sutura (sempre nel caso di piccola ferita) mercè ago sottilissimo e filo di seta; aperta la ferita esterna, durante la restaurazione intestinale ». Bruno, però, con sagace intuito, non introduce il corpo estraneo (cannello di sambuco, o trachea di un animale); consiglia, inoltre, che i fili pendano fuori della ferita. Descrive, ed è vero, il processo degli Arabi « *iste est modus suturae cum formica secundum viam fiduciae* [*Albucasis*] »; ma non lo raccomanda. Sono qui di opposto parere Weber ed Amabile, nell' apprezzare i precetti di Bruno; quegli vincolando Bruno agli Arabi, questi allontanandolo : bisogna, però, convenire che la descrizione di quanto praticavano gli Arabi è data con la maggiore precisione, anzi il dotto Calabro conchiude « *illa enim capita* [*formicarum*] *remaneant annexa intestino donec liberetur et sanetur, et non penitus accidet nocumentum* ». Sembra che egli voglia ascoltare Albucasis, evitando le grosse ferite, ed assolutamente quelle delle intestina gracili « *Inquit Albucasis : si vulnus magnum et amplum fuerit et maxime in uno intestinorum gracilium tunc non est ingeniatio, neque est subtiliatio ipsius, nec sanatio omnino* [1] ».

Una personalità distinta da Bruno ha Teodorico (1260). Io ho procurato mettere in luce questa personalità; contro le parole di Haller, eco lontana di una sentenza di Guido de Chauliac che diceva aver Teodorico rapito *omnia quae Brunus dixit...*, io ho dimostrato dover riconoscere in lui un padre della chirurgia italiana [2]. Questa personalità rifulge dal modo come Teodorico concepì il governo delle ferite intestinali.

1. Cfr. *Cyrurgia etc. cit.*, p. 84.
2. Cfr. il mio lavoro su Teodorico.

De vulnere intestini è il capitolo XIX del libro di chirurgia di Teodorico; precedentemente ha egli trattato « *De vulnere ventris et eius anathomia.* »

Ruggiero dimentica il processo degli Arabi; Bruno puntualmente lo descrive; Teodorico lo riprova : « *Albucasis autem docet quamdam suturam cum capitibus formicarum, quam indignam reputavi libro isto; debiliter post abscissionem corporis a capitibus capita ipsa se tenent... ex qualibet confricatione recedunt* ».

Vuole Teodorico la sutura con l'ago sottilissimo, consigliata da Ruggiero; però, preferisce un filo tratto dall' intestino di altro animale, ed in mancanza un filo di seta « *suat desuper intestinum cum acu et filo subtilissimo de intestinis animalium facto, vel de serico subtili si istud haberi non potest* ». Fa egli un regresso, introducendo, alla maniera di Ruggiero, un corpo estraneo nell' intestino « *accipiatur igitur aliquantulum de sambuco, qui satis sit grossitudinis sicut convenit intestino, et attenuatus in tantum quantum digitis mollescat* ». Eccelle, però, Teodorico su Bruno, perchè cuce, con tutta coscienza, la ferita esterna : « *Dico ergo quod non oportet vulnus ventris teneri apertum, donec intestinum interius incarnetur, quae multa possunt ex hoc pericula evenire* ». E dà qui due importanti ragioni, che consigliano la chiusura : entrata funesta dell'aria; facile fuoriuscita dei visceri :

« *Quotiescumque mutabitur infirmus, aer exterior subintrabit et faciet in intestino torsiones et dolores, qua re affligetur infirmus et sanitas prolungabitur; et forsan ex doloribus qui infirmo accident accidentia prava consurgent.*

« *Vulnere remanente aperto forsitan exibunt sepius intestina...* ».

Conchiude, non si seguano gli stolti : si chiuda la ferita « *stolidis ne credas; suatur vulnus* ». Teodorico è preoccupato dall'azione dell'aria sugl'interni visceri. Ei riscalda

quindi, e ripetute volte, con vino caldo « *ablutis primo optime cum vino nigro calido intestinis, postea mundentur optime intestina cum stupa molli et delicata valde et vino nigro calido... Medicus sit festinans ante videlicet quam alterationem ab aere suscipiant* [*intestina*] ».

Per il riscaldamento e la riduzione dell'intestino, Teodorico, oltre il vino « *veteri vino nigro forte et bene calido* », di cui bagnava una spugna; oltre l'acqua calda « *si non fuerit vinum praesens fac cum aqua donec* [*intestina*] *detumescant* »; usò pure il corpo di un animale vivo (specie di un porcello), diviso per metà : « *Vinum* (rispetto all'acqua) *tamen calefacit et confortat. Si vero nec sic redierint, findatur porcellus vel aliquod aliud animal per medium, et quanto calidius poterit, dum adhuc pene vivit super intestina ponatur, et dimittatur quousque calefiant et mollescant et regrediantur* ».

Ma a quale regione delle intestina volse Teodorico le sue cure?

I chirurgi anteriori a lui se limitarono recare il soccorso dell'arte alle sole grosse intestina ; Teodorico non solo cura queste, ma sembra il primo che si cimenta nel tentare l'intervento chirurgico nelle intestina gracili, pur riconoscendone le gravi difficoltà, ed escludendo, in modo assoluto, il tratto del digiuno :

« *Intestinorum tamen quod nominatur jejunum omnino sanari non potest; et illud propter multas et magnas venas existentes in eo, et subtilitatem substantiae suae et vicinitatem ejus ad* [*nervos*], *et propter coleram primam defluentem ad ipsum* ».

Salvo, dunque, il tratto del digiuno, « *caeterorum* (si riferisce alle intestina *grossa et subtilia*, meno la parte suddetta) *si aliquod fuerit vulneratum, quadruplex est intentio in curatione ipsius* ». Innanzi a questi precetti, Amabile esclama : Teodorico è un ecclettico ed un pensatore. Ed ecclettico e pensatore osiamo reputarlo noi. Una vecchia

scuola si chiude con Bruno; ne sorge una nuova con Teodorico, per ingigantirsi con Guglielmo di Saliceto [1].

6. Guglielmo (1275) splende per essersi accinto a curare, in modo più preciso di Teodorico, le ferite delle intestina gracili, le quali egli, pur ritenendo gravi e mortali, dichiarava non doversi abbandonare all'opera sola della natura. Un dì Maestro Ottobono di Pavia chiese ajuto a Guglielmo, perchè questi recasse le sue cure ad un uomo, che con un coltello si era ferito il ventre; l'infelice aveva l'intestina ferite nel senso longitudinale e nel trasverso e fuoruscite. Chi legge come sia descritto il caso da Guglielmo, vede trattarsi, senza dubbio, d'intestina gracili (Amabile). Guglielmo si servì, appunto in quel pericoloso cimento, della sutura da pellicciaio « *post ablutionem conduxi partes intestinorum cum sutura facta ad modum piliparíorum* ». Alla maniera di Teodorico, chiuse di poi la ferita addominale « *reduxi ea* [*intestina*] *ad interiora : post hoc conduxi partes abdominis exteriores unica sutura* ». Il caso fu coronato da esito felicissimo « *simul continuavi curam cum Magistro Octobono, et curatus fuit : et habuit infirmus post curationem uxorem et filios et vivit longo tempore* ».

Alla mente di Guglielmo balenò la necessità della sutura continua e duratura, della quale scriveva che fatta *ad modum quo operantur piliparii... propter continuitatem fili magis durat*. Nel testo in volgare dell'opera di Teodorico si legge « el durar de la cosidura molto sie utile in questo caso a ciò che la natura abbia più longo tempo in la generatione de la parte... ».

Guglielmo rigettò l'uso di introdurre corpi estranei : « *neque hoc* (uso di pezzi d'intestino di qualche animale, su i quali fermavansi i lembi e facevasi la sutura), *neque aliud est utile in hac operatione* ».

Di tutto questo Guglielmo scrisse in due capitoli dell' opera sua [2].

1. Cfr. *Cyrurgia etc. cit.*, p. 118.
2. Cfr. i Capitoli xv e xvi della Chirurgia di Guglielmo (edizione latina

Lanfranco (1295) non accoglie anche egli l'uso di corpi estranei, perchè tali mezzi non valgano a consolidare le intestina gracili, nè sono utili al governo delle intestina grosse « *intestinorum suturam* (eseguita con l'introduzione dei corpi estranei) *non approbo : quare nec propter hoc iutestina gracilia solidantur, nec grossis sunt utilia intestinis* ». Consiglia la sutura con aco quadrato e filo incerato « *cum acu suatur quadrato et filo incerato subtili* ».

Due cose sono le più salienti tra i precetti di Lanfranco.

Innanzi alle difficoltà dell'intervento efficace, stante la piccolezza della ferita esterna, od innanzi, forse, al dubbio se veramente esista la lesione dell'intestino, egli non si lascia vincere dal timore che possa con un intervento esplorativo recar forse danno al paziente. Con sapiente coraggio, che sarà, dopo seicento anni, l'ardire comune di ogni chirurgo, Lanfranco consiglia dilatare la ferita esterna « *si vulnus exterioris non sit latum amplietur aliquantulum* »! Si badi che egli non faceva questo per intromettere le intestina fuoruscite, pratica già comune; con l'*amplietur* era per tentare un intervento efficace su ferite delle intestina, quali altrimenti non poteva, per la ristrettezza della ferita esterna, curare. L'altro importante insegnamento di Lanfranco è circa il perchè riesca sovente infruttuosa l'opera del chirurgo. Egli calcola la gravità delle lesioni intestinali, deducendola dalla importanza della funzione, diremo, meccanico-chimica dell'organo « *eorum* [*stomaci et intestinorum*] *actio corporis nimis est necessaria ; sunt enim digestionis... propria instrumenta, et eorum officia adeo corporis necessaria quod sine eis corpus non potest ullo modo permanere. Si patientur ergo solucionem continui perit eorum actio nisi cito vulnera solidentur, quod est difficile.., quod in continuo motu manent* [1] » .

« *Placentiae 1476* »; edizione italiana « *Venezia 1491* »). Queste due preziosissime edizioni si conservano nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

1. Cfr. *Cyrurgia etc. cit.*, pp. 179-180.

Dalle note qui raccolte si deduce che, nel secolo XIII, la chirurgia, dirigendosi alle cure delle ferite intestinali, acquista, in questo campo di operazioni, la coscienza della propria missione. I limiti che rappresentano, per così dire, gli estremi di questa serie di atti chirurgici, sono da un lato la sicurezza con cui Lanfranco procede ad esplorare se possa intervenire efficacemente sull'intestino ferito, e dall' altro lato la sicurezza con cui Teodorico, dopo aver governato la ferita intestinale, chiude quella dell'addome. Nel far la sutura dell'intestino, il chirurgo ha dinanzi che quella unione meccanica dovrà essere seguita da una aderenza biologica dei lembi intestinali. Si preoccupa dunque del modo di eseguire la sutura, ed al concetto di averla di lunga durata riunisce l'altro di far che il filo non guasti i tessuti che dovranno con la loro attività biologica dar luogo alla adesione; di qui l'uso del filo incerato, proposto da Lanfranco. L'intuito del quale, confortato, circa tre secoli dopo, da Girolamo Fabrizio di Aquapendente (1592), diviene un fatto di esperienza, nel nostra secolo, dopo le ricerche di Jobert (1826), il quale dimostra che il filo incerato divida meno violentemente le tuniche in paragone del filo non cerato.

I chirurgi del secolo XIII intuiscono pure che le loro manovre concorreranno allo reintegrazione dei tessuti, quando esse siano tali da non turbare l'andamento fisiologico dell'organo da essere restaurato. Di qui, prima Bruno, e poi Guglielmo e Lanfranco, ripudiano ogni corpo straniero, da altri associato alla sutura. Lo studio di Lanfranco circa il perchè siano gravi le ferite dell'intestino, la qual cosa egli ritrova nella attività, come dissi chimica e meccanica del tubo digerente, darà mosse d'indagini al grande Fallopio, il quale, nel 1571, insegnerà « che la quantità dell'intestino che s'ha da pigliare nel cucire col filo non dovrà essere nè molta nè poca ma mediocre, perchè se si piglia poca, per il moto perpetuo dell'intestino si rompe-

ranno i punti, poichè non è dubbio alcuno che gli intestini distendendosi si muovono molto et di moto assai grande, et se si piglierà quantità maggiore di quella che conviene, si chiuderà esso intestino rendendo stretta più del dovere la sua cavità, onde ne seguono i dolori molestissimi e infestissima passione di fianchi, et però per schifare tali inconvenienti et pericoli, piglisi nel cucire mediocre quantità dall' intestino [1] ». I quali studii, inaugurati da Lanfranco e percorsi da Fallopio, hanno una nuova fase, quando il grandissimo Cesare Magati (1616) pratica una sutura che è da pellicciaio, ma è una sutura a sopragitto spirale e senza toccare la mucosa « *quasi velis intimam superficiem intestini utraque ex parte intactam relinquere* ».

Magati, guidato da osservazioni cliniche, precede G. B. Verduc (1693), patologo sperimentato, il quale, a sua volta, precede Jobert (1826), che praticherà la sutura, facendo, però, precedere la giusta posizione della superficie dei lembi, ripiegati questi in dentro (mucosa contro mucosa).

Un vero lume intorno all' efficacia immediata degl'insegnamenti che i chirurgi del secolo XIII diedero sul governo delle ferite dell'intestino, ci vien dato dai chirurgi del secolo XIV. Ne indicherò solo tre : De Mondeville, Mondino ed Arcolano.

De Mondeville (1306-1320), discepolo di Teodorico, rileva tutta l'importanza della chiusura della ferita esterna :

« *Si possibile sit et in instanti vulnus parietis extrinsecum consuatur, ne aer qui est putrefactivus et frigidus respectu caloris intranei subintret vulnus et causet putrefactionem in concavitate ventris et dolorem et torsionem circa intestina. Vidi enim aliqua hujusmodi vulnerum statim clausa et suta a modernis procurata brevi tempore absque dolore curari unica praeparatione; et vidi consimilia vulnera procurata ab antiquis*

1. Cfr. la Chirurgia del Falloppio (Venezia 1637; traduzione); lib. VII, cap. 40.)

cum tentis aperta teneri et praeparari bis aut ter in die cum albumine ovi; sed hujusmodi patientes ante 8 dies repleto ventre sanie et ultra modum tumefacto sicut hydropici perierunt [1] ».

Mondino (1315) cura le ferite delle intestina gracili, però, dice non potersi giovare, in tal governo, della sutura : ritorna egli alle formiche degli Arabi. Indietreggiò così egli; però, il merito di lui è di aver coscienza del poter risanare la suddetta regione dell'intestino quando sia ferito :

« *Si ipsum [vulnus] sit de grossis intestinis debent labia ejus sui cum sirico sicut labia aliorum membrorum. Si vero sit ex subtilibus intestinis tunc non sustinet suitionem, nisi sit profunda valde, et talis impediet operationem ejus, propter quod melius est ut retineantur conjuncta labia vulneris cum capitibus formicarum* » [2].

Giovanni Arcolanoè, in verità, del secolo XV; tuttavia lo ricordo perchè egli (1427) non si arresta innanzi alle ferite dell'intestina gracili; vuole la sutura da pellicciajo, però anche egli fa un passo indietro, associandosi il corpo estraneo alla maniera dell'antica Scuola di Salerno :

«... *Si intestinum sit de crassis suatur sutura pelliparioruin, si vero de subtilibus suatur similiter sed involvatur cum intestino alicuius animalis circum consuto ut suitionem intestini debite conservet* » [3].

Speculando, specie su Bruno e Lanfranco, vediamo che nei loro libri è parola di atti chirurgici intorno alle ernie [4],

1. Pagel, *op. cit.* [XLI], p. 474. — Nicaise, *op, cit.*, p. 363. Al Prof. Amabile non furono noti (1859) gli scritti del de Mondeville, editi nel triennio 1890-1893.

2. Cfr. il capitolo *De anatomia siphac* nell' Anatomia di Mondino.

3. Cfr. il capitolo *De anatomia siphac et mirach* dei *Commentaria* di G. Arcolano su Rhazes.

4. Cfr. Nicaise E., *Chirurgie de Pierre Franco, etc. Paris, 1895*, pp. 28-81. Cfr. pure, circa Lanfranco, il Puccinotti, *Storia della Medicina. Napoli 1863*, t. II, p. 136.

però questo ardire prenderà incremento e diverrà patrimonio della scienza nei secoli posteriori. Dal secolo XIII e dal secolo XIV la chirurgia delle vie intestinali esce additando ai secoli posteriori questi problemi :

1) Rendere comune l'intervento nelle ferite delle intestina gracili;

2) Escogitare mezzi di cure nelle sezioni complete ;

3) Ricercare i soccorsi dell'arte nelle ferite di arme da fuoco;

4) Intervenire nelle soluzioni con perdita di sostanza in seguito a strozzamento ernioso ;

5) Rendere di uso comune la pratica di esplorare attraverso la ferita addominale, se sia necessario e possibile l'intervento efficace.

7. Ed eccovi alla seconda linea del movimento chirurgico del secolo XIII : la semplicità del medicare, proposta da Teodorico (1260) nel governo delle ferite.

Affinchè la ferita cicatrizzi, necessita assolutamente la suppurazione ; la formazione del pus rappresenta quasi un lavorio fisiologico, perchè si conduca a sanità la parte ferita : ecco il concetto che dominava da secoli, prima di Teodorico, e dominò di poi fino ai giorni nostri. Oggi è una vittoria evitare la suppurazione ; e, quanto questa vittoria non possa raggiungersi, è dovere assoluto del chirurgo rimuovere il pus al più presto possibile, prevenire l'estendersi della suppurazione, combattere l'influenza di essa sull' intero organismo. Prima, però, delle moderne ricerche avevasi per precetto « bisogna agevolare la suppurazione, la fusione, la così detta maturazione ». Veramente in questo precetto era una bugia, che nascondeva un germe di verità, perchè suppurazione era un mezzo sinonimo di *guarigione*. Pagel e Nicaise hanno il merito di aver dimostrato che Teodorico, discepolo di Ugone, sia stato il primo a sostituire all'antico trattamento delle ferite, mercè suppurativi, un trattamento nuovo, semplice, che eviti, anzi, la

suppurazione. Teodorico inizia, ed il De Mondeville completa; questi considera il contatto dell'aria come causa efficiente alla formazione del pus; di qui tutta la premura di lui nel sottrarre la ferita da questa azione nociva.

Non è pagina del libro di Teodorico, dove non si scorge la nuova via che egli segue. Nei capitoli : « *De universali cura vulnerum quae fiunt in carne;* — *De medicinis consolidativis et cicatrizantibus*; — *De vulnere capitis simplici in carne tantum sine deperditione substantiae*; — *De quolibet vulnere in carne universaliter;* — *De vulnere palpebrarum* », sembrami che possa il lettore intendere il cammino, per il quale poneva Teodorico l'arte chirurgica.

« *Patet ergo* (egli dice) *luce clarius quod intentio mundificationis et exiccationis vulnerum non est per oleum et axungiam et alia putrefactiva, ex quibus suas pultes componunt et curant vulnera cyrurgici imperiti... nos dicimus vinum omnium vulnerum fore optimam medicinam...*

« *Omne unctuosum maculat vulnus et conjunctionem prohibet labiorum... Unguentorum scriptorum in libris maxima est multitudo; non curavimus tamen multa ponere, quum nec vulneribus multum convenient nisi raro... Praedictus tamen vir mirabilis Magister, Dominus Hugo, omnia fere vulnera cum solo vino et stupa et ligatura decenti sanabat, solidabat, et pulcherrimas cicatrices sine unguento aliquo inducebat.* « *Tum* (insorge nel capitolo delle ferite delle palpebre) *medicus vulnere perfecte mundificato et diseccato, reducat partes divisas ad invicem, sicut fuerunt tempore sanitatis, et si fuerit necessaria forte sutura, puncta, secundum magnitudinem vulneris et sicut necesse fuerit, imponantur;... filum cum quo suendum est sit subtile de seta non torta... Plumaceoli* [*sint*] *balneati in vino calido et expressi, quibus optime collocatis supponatur plumaceolus de stupa sicca... Cura praedicta servetur in omnibus vulneribus faciei praecipue si vulnera nondum ab aere fuerint alterata.* « *Non enim* (replica in un altro punto) *est necesse stuellum in capite suturae, sicut faciunt stolidi, ponere... nisi impedire naturam, prolungare morbum, prohibere conglutitionem et consolidationem vulneris,*

deturpare membrum, et cicatrizationem impedire, et quod deterius est, cum curis suis faciunt imperiti, ut frequenter vulnera plana cancerentur, et concava fistulentur [1] ».

Il momento, segnato da Teodorico nella storia dell'arte, precede di 600 anni i lavori di Alfonso Guérin e di Giuseppe Lister. La cura di Teodorico fu una conquista dell' *ars longa*; fu fatta genialmente, ma fu sterile nel suo diffondersi, perchè, sorta nel campo dell'empirismo, le mancava quella sicurezza scientifica, che appena nel nostro secolo la chirurgia potè avere, in fatto di terapia, mercè il lume della patologia sperimentale. Guérin e Lister sorgono, quando si conosce che l'aria eserciti azione dannosa sulle ferite, non per l'ossigeno od altro suo costituente, nè operi direttamente per le sue condizioni termiche, igrometriche o barometriche, ma per germi di minimi organismi, viventi accidentelmente in essa, l'attività dei quali si esplica, quando la lesione apre loro le vie dei tessuti. A dir più precisamente, Guérin e Lister sorgono, quando la terapia chirurgica, illuminata dalle mirabili esperienze sulle fermentazioni, è in grado di insegnare che la pulizia e l'igiene debbono essere i due primi suoi requisiti.

Insomma la scienza insegnò come capitali nemici delle ferite i germi, più che nell'aria libera, esistenti nelle sale polverose degli ospedali ed annidati sugli oggetti da servire alla medicazione, o sugli strumenti, o sulle mani degli stessi chirurgi [2].

La remota antichità aveva intuito l'importanza dei farmaci asettici; lo aveva confessato per mezzo di Galeno, che desiderava servirsi nelle suture di corde fine, fatte di materia la più asettica. Sono un dieci anni che il dotto medico ateniese, Angelo Anagnostakis, illustrò queste pratiche

1. Cfr. della *Chirurgia di Teodorico* i cap. 3 et 13 del lib. I; ed i cap. 1, 2, 7 ed 8 del lib. II.

2. Cfr. Giordano D., *op. cit.*, pp. 41-56.

della vecchia medicina « *La méthode antiseptique chez les anciens* [1] ».

Intanto, i precetti che informarono la nuova terapia chirurgica, sostenuta da Teodorico e da Enrico, seguirono un cammino, fino ai nostri giorni, quasi latente. Era un patrimonio della scienza, il quale, però, giaceva sepolto. Attraverso il lunghissimo tempo sorsero alle volte insigni legislatori che insegnarono precetti che erano in armonia di quelli di Teodorico ed Enrico, però li insegnarono attingendoli non a fonte storica, ma alla fonte diretta della osservazione clinica. Indicherò qui due di questi legislatori. Uno di essi è de' primordii del secolo XVII, è Cesare Magati, chirurgo in Roma nell'ospedale di Santa Maria della Consolazione, ed autore del libro preziosissimo *De rara vulnerum medicatione* (1616). L'altro legislatore è del secolo XVIII; rappresenta la Scuola di Firenze; è Angelo Nannoni, discepolo di Antonio Benevoli, e maestro, a sua volta, del proprio figliuolo Lorenzo [2].

8. L'organizzazione delle scuole chirurgiche è la terza linea del movimento, che abbiamo voluto studiare.

Nel secolo XIII il chirurgo non è solo presso la sacra persona del Papa, o presso le corte dei principi; nè è solo condotto al servizio delle città, delle campagne e delle armate, ma è al servizio della scienza e degli studiosi : comincia ad essere *maestro di chirurgia.*

La prima scuola chirurgica è un ramo del grande albero della Scuola Salernitana. È fondata da Ruggiero (1220); autore questi di una *Chirurgia* e di una *Practica Medicinae*, più che allo studio delle operazioni chirurgiche soltanto, mira a quello delle malattie chirurgiche. Egli parla quasi in nome di una facoltà : « *Sociorum nostrorum et illustrium*

1. Si cfr. i lavori storici del Pagel, del Nicaise, del Wolzendorf, nonchè una serie di splendide letture di storia della scienza del Laboulbène, del Reclus, del Le Dentu, edite nella *Revue scientifique.*

2. Cfr. il mio lavoro su Teodorico.

virorum, ut operari consuevimus, in scriptis redigere deliberata ratione censuimus, ut curam quam a nobis reciperent retinere valeant. » Egli insegna « *quaecumque ab egregio doctore communiter et privatim recepi.., ordine in scriptis redigere decrevi* ». L'efficacia della Scuola si può misurare sia dal tributo che le rende Rolando Parmense, divulgando, in qualità di discepolo, la chirurgia di Ruggiero; e sia dalle *Glosse*, le quali registrano appunto scritti da persone riunite in vero carattere di collegialità, il qual legame, più tardi, si estende in guisa, federato anche ad altro centro di studii, che gli insegnamenti sono tradotti nella forma del verso :

« *Multorum secreta legent hoc codice, mixtim*
Dogmata Willermi, mixtim quoque verba Rogeri,
Mixtim multorum pandet liber iste virorum [1] »

Bruno è nativo di Longobucco in Calabria « *Brunus gente Calaber, patria Longoburgensis* ». Questa sua origine lo dirige alla scuola di Salerno, dalla quale, come già dissi, egli apprende come curare le ferite intestinali. Ma Bruno disconosce la scuola che gli fu madre; prende una veste greco-araba « *perscrutans omnia vestigia veterum sapientium* ». Diviene, però, lui un caposcuola. Nel 1252, nel febbrajo, stando in Padova « *in loco Sancti Pauli* », compie la sua *Cyrurgia magna*, inviandola ad Andrea da Vicenza, venerabile suo amico. Di poi intitola a Lazzaro da Padova, altro amico suo, un compendio di Chirurgia : la *Cyrurgia parva*. Le fonti antiche studia col lume delle osservazioni cliniche « *illud cum experimento et ratione perpensa recognitione decrevi* ». Raccomanda ai discepoli la prudenza « *declina te ad viam producentem salutem, et dimitte egritudines terribiles, in quibus non est fiducia sanitatis. Ex hoc enim veniet super te successio laudabilis, fama et gloria magna* ».

1. De Renzi, *op. cit.*, t. IV, p. 93.

La chirurgia *magna* e la *parva* di Bruno ebbero gran diffusione nei secoli XIV et XV. Si può dedurre dal gran numero dei codici, specie dei primordii del Secolo XV, che si riscontrano nelle Biblioteche. In una breve ricerca, io ne notai tre nelle Biblioteche di Firenze, e due in Napoli, dei quali uno in volgare « *Comenza la Ylorghia minore di Maystro Bruno* » [1]). Ma non si limitò qui la diffusione,

Lo studio di Padova, sino al cadere del secolo XVI, obligava il lettore di Anatomia ad attenersi alla « *explicationem textualem Anatomiae Mundini* [2] ». Un simile primato ebbe la Chirurgia di Bruno. Si può dedurre dagli *Statuti della Univesità e dei Collegi dello Studio di Bologna.*

Dagli Statuti di Bologna del 1395 « *Statuta Collegii Medicorum Civitatis Bon. Phisice Doctorum* », e da frammenti degli Statuti del principio del secolo XV, si rileva come quel collegio si servisse negli esami del libro di Bruno :

« *Pro prima lectione super tercia Fen quarti canonis Avicenne, et pro secunda lectione super prima parte cirusie Bruni.* » [Si vegga — *De forma tenenda in examine Cirosie* — nella Rubrica XXII degli Statuti del 1395].

« ... *et pro secunda lectione super prima parte cirosie Bruni* » [Rub. XXIII dei frammenti suddetti].

La Chirurgia di Bruno era insegnata nell'Università Bolognese. Ed invero ne è fatta menzione nella Rub. XXXV degli Statuti dell'Università :

« *De modo legendi in Chirurgia...*

« ... *quod omni anno in principio studii incipiant legere Cirurgiam Bruni, qua lecta, legatur cirurgia Galieni...* [3] ».

1. Cfr. il mio lavoro « *Contributo allo studio delle fonti della storia della Medicina* » (Napoli, 1891 ; Bollettino della R. Accademia Medico-Chirurgica.)

2. Cfr. Del Gaizo M. *Della pratica dell' anatomia in Italia sino al 1600. Napoli 1892* (Atti della R. Accademia Medico-Chirurgica).

3. Cfr. l'opera di Carlo Malagola (Bologna, 1888) « *Statuti dell' Università e dei Collegii dello Studio di Bologna* ».

Un'altra scuola si organizza sotto il nome di Ugone da Lucca, padre probabilmente di Teodorico. Questi ne traduce in iscritto i precetti, li studia in rapporto ai libri di Galeno, li conforta con proprie osservazioni, li affida, più che ad italiani, ad uno straniero, il quale diviene creatore della chirurgia didattica in Francia : intendo ricordare Enrico de Mondeville, discepolo di Teodorico, verso il 1280.

Due volte redige Teodorico la sua chirurgia : una prima volta tra il 1243 ed il 1254, nel qual tempo egli, che era medico e frate dell'ordine di S. Domenico, stava in Roma, presso il Pontefice Innocenzo IV Fieschi ; una seconda volta, dopo il 1266, quando, già Vescovo di Bitonto nelle Puglie, era divenuto Vescovo di Cervia nel Ravennate.

Diedi ampio esame, nel mio lavoro, di questa chirurgia di Teodorico. Il De Mondeville notò esistere due opere di Teodorico : Una chirurgia *magna* ed una *parva*. Questa *parva* non ho visto; però, nella Biblioteca Nazionale de Napoli, esaminai un codice, alquanto diverso nelle sui parti dalla Chirurgia edita di Teodorico, il qual codice reca il grazioso titolo « *Cirurgia quae intitulatur filia principis* ».

Nel mio lavoro dimostrai fra quali limiti poteva supporsi esser questo codice un'immagine, forse, della più antica redazione che Teodorico diè della sua chirurgia.

Teodorico armeggia contro Salerno. L'antagonismo appare due volte. Quando egli descrive un uomo ferito da saetta, che la Scuola di Salerno era stata incapace a curare ; e quando contrasta a Rolando il caso di aver curato questi, con mezzi chirurgici, un ernia pulmonare [1].

Però, anche a Teodorico era stata di vital nutrimento la Scuola di Salerno. Si intende da quanto egli scrisse sul governo delle ferite intestinali; e chiaramente appare dal

1. Cfr. *Cyrurgia etc. cit.* ; pp. 117 e 160.

mezzo di anestesia chirurgica da lui usato, il qual mezzo era una vecchia pratica, insegnata fin dal 1130 dalla gran Farmacopea Salernitana (l'*Antidotario* di Nicola il Preposito [1]). Si aggiunga una serie di cognizioni patologiche e terapeutiche, circa malattie nervose e dell'organo della vista, le quali conoscenze Teodorico aveva preso dall'opera di Ruggiero [2].

Per Teodorico, intanto, il mandato del chirurgo si estende. Egli tratta di oftalmiatria, e, con sicurezza, delle malattie della pelle. La sua cultura è veramente vasta : egli è anche un valoroso ippiatra [3].

Per Guglielmo e Lanfranco la scuola chirurgica avanza in perfezione.

Guglielmo nel 1275 compiva a Verona la sua chirurgia che dinanzi aveva elaborato in Bologna « *sigillavimus et complevimus emendative librum Cirurgie nostre die sabbato XIII mense junii in civitate Verone, in qua faciebamus moram, eo quia salarium accipiebamus a comuni anno currenti MCCLXXV. Verum est quod in ipsum ordinavimus cursorie ante hoc tempus Bononie per annos quatuor* ». Al qual libro egli premise una pratica medica « *Summa curationis et conservationis* ».

Lanfranco scrive la sua *parva Cyrurgia* e la *Practica quae dicitur ars completa totius Cyrurgie.*

In ambo i due maestri è il connubio tra la medicina operatoria e la dottrina generale medica, anzi questa in Lanfranco tende ad essere fisiopatologia. Lanfranco insiste perchè i chirurgi non ignorino *scientiam medicinae*; insiste nel dimostrare « *necessarium cyrurgico scire partes omnes et singulas medicine* ». Il valore maggiore di Guglielmo e

1. Cfr. la Bibliografia data nel mio lavoro e la recente memoria dell'Husemann di Gottinga « *Weitere Beiträge zur chirurgischen Anästhesie in Mittelalter. Leipzig 1900* (in *Deutsche Zeitschrift für Chirurgie*).

2. Si cfr. il paragrafo 9 del mio lavoro su Teodorico.

3. Nel suddetto mio lavoro ho dato un censimento dei codici manoscritti dell' opera *Mulomedicina* ovvero *Practica equorum* di Teodorico.

di Lanfranco sta nel fatto che i loro libri sono ricchi di storie cliniche; vi si notano, fra i libri di entrambi, oltre quaranta casi clinici [1]. Guglielmo conduceva i discepoli suoi negli ospedali : a Bologna nella leproseria « *ad pomeria urbis* », ed a Cremona *in hospitio*. In un caso di morte per ferita di saetta, egli apre il cadavere per il sospetto che la saetta non fosse avvelenata [2].

Lanfranco era cacciato da Milano, quando colà ferveva la lotta tra Guelfi e Ghibellini; ripara in Francia : prima a Lione e poi a Parigi. La sua persona può esser rittratta con l'onore che gli rende Enrico che lo chiama maestro, come chiama maestro Teodorico; e si può confermare col giudizio pronunziato dal Malgaigne, nel nostro secolo : « Lanfranc le véritable créateur de la chirurgie en France [3] ». La bandiera dei chirurgi, consegnata da Teodorico e da Lanfranco ad Enrico de Mondeville, era volere di Dio che in Francia si circondasse di gloria nel cammino successivo di cinque secoli, per sventolare in un giorno del secolo XVIII, su quel splendido monumento della scienza, sul quale si vide scritto il nome della grande *Accademia di Chirurgia!*

Il secolo XIII, nel dedicarsi allo studio della medicina operatoria, vide che non era possibile manifestarsi il *genio chirurgico* senza sorgere prima il *genio anatomico*. Del quale bisogno di rafforzare la chirurgia mercè fondamenta anatomiche si fece nunzio Federico II che nel 1241 promulgava in Napoli la famosa legge *de medicis* :

« *Salubri etiam constitutione sancimus ut nullus chirurgicus ad practicam admittatur, nisi testimoniales litteras offerat magistrorum in medicinali facultate legentium, quod per annum sal-*

1. Si cfr. Puccinotti, *op. cit.*, pp. 115, 134-145.

2. Era il cadavere di messer Bonifacio, nipote del Marchese Oberto Pallavicini.

3. Malgaigne J. F., *Œuvres complètes d'Ambroise Paré. Paris, 1840*, t. I, p. 44 (introduzione).

tem in ea parte medicinae studuerit, quae chirurgiae instruit facultatem, praesertim anatomiam humanorum corporum in scholis didicerit, et sit in ea parte medicinae perfectus, sine qua nec incisiones salubriter fieri poterunt, nec facta curari. »

Il pensiero di Federico, che era il pensiero di tutti i chirurgi del secolo XIII e specie di quelli della seconda metà di esso secolo, fu tradotto in atto a Bologna, fra il 1307 ed il 1313, sorgendo con Mondino un insegnamento regolare e pratico dell' anatomia. L'opera e la pratica anatomica del Mondino, che mirava specialmente al perfezionamento della chirurgia, fu tenuta in onore nei secoli XIV, XV e XVI, in Italia e fuori. La Francia che aveva reso gentile omaggio a Teodorico e Lanfranco, per opera di Enrico, rese nuovo omaggio all' Italia, dopo del 1326, mercè Guido che onorò del nome di maestro Bertruccio, che era stato discepolo di Mondino. L'opera del quale mi sia lecito dire fu la prima pietra di quell' edificio scientifico che costituisce oggi l'*anatomia delle regioni.*

In alcuni miei lavori (1892-1895) io esaminai l'opera e l'efficacia dei Papi e della Chiesa Cattolica sul progresso della chirurgia e dell' Anatomia del secolo XIII-XIV. Alla severa sentenza di Haller contrapposi una minuta rassegna di fatti, attinti alle opere dei chirurgi e degli anatomici dei secoli XIV-XVI. La qual cosa riuscì all' unisono di quanto avevano scritto il Portal, il de Renzi e specialmente Federico Hoffmann, circa al buon seme della scienza sparso dalla Chiesa [1].

Darò qui termine al mio lavoro, notando che nel secolo XIII il chirurgo fu pieno sì di ardire, ma quello ardire fu amore verso l' egra umanità. L' amore si ingigantì alle volte, quando la chirurgia dovè operare *a cielo aperto*, ossia su feriti raccolti sul campo di guerra, i quali erano spesso

1. Cfr. Del Gaizo M., *Dell' azione dei papi sul progresso dell' anatomia e della chirurgia sino al 1600. Milano, 1893.*

veri cavalieri della Croce, perchè pugnanti in difesa della fede religiosa. L'amore era non solo carità verso il prossimo, ma carità verso Dio, creatore e redentore dell'uomo.

Lanfranco fu, se non mi inganno, tra i chirurgi quegli che più sposò alla scienza questo duplice sentimento di amore, rendendosi, così, precursore di quella robusta eloquenza con cui, nel secolo XVI, il più gran chirurgo della Francia, Ambrogio Pareo, additerà la missione nobilissima che ha il medico rispetto all' infermo : « *Je le pansay, Dieu le guarist* » !

MODESTINO DEL GAIZO.

APPENDICE

I. CODICI MANOSCRITTI CONSULTATI

A. — *La chirurgia di Teodorico.*

1) — *Biblioteca Nazionale di Napoli* (VIII, D, 55 — nuova collocazione) — Codice cartaceo (29 cm × 21 cm.); secolo XIV-XV.

Il codice è in lingua latina; sul tastello della ligatura si leggeva *Theodorici Practica Chirurgiae;* ora però è stato rilegato a nuovo. La prima pagina e la seconda contengono dei ricettarii, scritti con carattere diverso da quello del codice. Nelle pp. 3, 4 e 5 è l'indice « *Incipit Liber cirurgiae editæ a fratre Theodorico de ordine predicatorum — Capitula libri primi* ». Segue il testo « *Incipit Cyrurgia edita et compilata a fratre Theodorico de ordine predicatorum* ».

L'opera è divisa in tre libri non in quattro come nella edizione del 1519 da me esaminata. L'introduzione è ben diversa da quella della edizione suddetta; nulla si dice sulla storia del libro, nè si accenna ad essere un'opera che riformi un'altra, già, tempo innanzi, compilata. « *Tractaturi* (è scritto nel codice) *de vulneribus et cirurgie scientiam tradituri ut sapientibus et insipientibus satisfiat cum tali stylo curabimus tradere quod quis intelligat et prudens cirurgicus non contemnat.* »

La partizione dell'opera è diversa nel codice, rispetto alla edizione,

CODICE	EDIZIONE 1519
« Idcirco de causis vulnerum sive de solucionis continuitate primo pertractabimus, consequenter ipsorum curas et remedia exponemus. Tractabimus autem in hujus artis	« Dividitur autem liber iste in quatuor partes. In prima parte agitur universaliter de vulneribus, de ulceribus, de fluxu sanguinis et medicinis ipsorum, de judiciis mortis, de

primo nostro libro de vulneribus in genere, scribendo ipsorum curas et canones generales. In aliis vero libris sequentibus vulnerum, ulcerum, fistularum, cancrorum et aliorum morborum qui ad scientiam istam pertinent curas et remedia, sicut in unoquoque corporis humani membro exercenda sunt, brevi quidem et veraci stylo fideliter exponemus. »

vulneribus nervorum, de cura apostematis calidi, atque spasmi. In secunda parte tractatur de eisdem... a capite usque ad pedem. In tertia parte dicetur de fistulis, cancro, formica, cancrenis, scabie et ceteris apostematibus et infectionibus... In quarta parte et ultima finiemus librum scribendo aliqua nobis probata de dolore capitis,... et tractando de egritudinibus oculorum, aurium, narium, oris, dentium, artretice et podagra, et sic vita comite finiemus concedente Domino librum istum. »

Il primo libro del codice comprende 39 capitoli, redatti in 28 pagine.

Il secondo ha 63 capitoli, che vanno da pagina 30 ad 80; precede un indice del libro.

Il terzo libro contiene 60 capitoli, e va da pag. 81 a 135.

Salvo lievi modifiche nei titoli dei singoli capitoli, questi corrispondono quasi a quelli dell'edizione più volte ricordata. È buono notare che il codice abbia per ogni carta un numero romano.

Il codice si chiude con queste parole :

« *Explicit Cirurgia quae intitulatur Filia Principis; edita et compilata a Theodorico ex ordine Predicatorum.* »

Segue un indice alfabetico, incompleto, che si referisce probabilmente ai medicinali, di cui è parola nel testo.

Il figurare, nel codice, il nome di Teodorico, senza alcun titolo gerarchico; la mancanza del quarto libro; ed il titolo, che si dà all'opera « *Cirurgia quae intitulatur filia Principis* » concorrono a far sospettare che il codice sia stato redatto non dall'opera definitiva di Teodorico, ma su quella che egli consegnò la prima volta al Vescovo di Valenza. Però, limitano questo suggerimento alcune altre considerazioni : la distribuzione dei singoli capitoli quasi uniforme nel codice e nella edizione; e l'essersi ricordato nel codice la resezione della parte di polmone fuoriuscita, alla quale, come più volte ho detto, si lega il nome di Rolando.

Bisogna, intanto, aggiungere che anche nell'edizione del 1519 si legge il nome che Teodorico dié alla terapia chirurgica, che riguarda le ferite. Nel capitolo XI del 2° libro « *De quolibet vulnere in carne universaliter* ». Teodorico scrive : « *Et qui diligenter attenderit librum istum quem intitulavi Filia Principis, magnam partem eorum quae in cyrurgicis modernorum scripta sunt, auctoritate veterum et ratione evidentissima et praesenti doctrina poterit reprobare* ».

2) *Ibidem* (XIII, G. 31) — Codice cartaceo (20 c. × 15 c.); secolo XIV-XV.

È una miscellanea di cose medico-chirurgiche.

Precedono un'effemeride astrologica, un indice ed alcune ricette (pp. 1-18). Segue una rapsodia del testo di Teodorico « *Comenza Thedrico mazor de la cirogia di tute le piage* ». — *Al venerabile padre et amigo carissimo egregio homo et per la gracia de Dio Vescovo di Valenza S. — Thedrico de la giesia de butonti maistro indegno.* »

Il testo si continua senza titolo di capitoli, meno qualche segno marginale di divisione; si chiude con un « *explicit pars prima* ». L'altra parte, se così si voglia dire, essendo il testo tutto sconvolto, ha capitoli distinti in numero di 24. Trascrivo la dicitura di alcuni :

1) De la universal curatione de piage le quale si fano in la carne.

2) De la dieta de le piage del regimento de la pustiema calda.

3) Del modo de retornar li budelli dentro del corpo et de medegar li budelli fridi et del regimento de l'altri intestini.

4) De le piage penetrative a la parte interiore.

5) De la curation de le piage fatte in li nervi...

23) De la rotura del craneo et lo modo de medegar.

24) De la dieta del infermo el qual ha rotto l'osso de la testa.

Questa parte, spettante a frammenti della chirurgia di Teodorico, finisce col « *Deo gratias* ».

Il codice contiene scritture sull'uso del salasso in chirurgia ; sulla cura dell' eresipela e dello spasmo ; ha due ricettarii ; reca precetti di Avicenna, Razes e Bruno; uno degli articoli comincia con i SS. nomi « *Jesus et Maria* ». Questo codice pare della fine

del secolo XIV e principio del secolo XV, e l'altro è forse ad esso coevo. Mi sembrano degni di esame, perchè essi dimostrano esistere testi della Chirurgia di Teodorico con varianti notevolissime, rispetto alle edizioni su indicate, tra cui quella del 1519. Forse questo testo, impresso in più edizioni, è la *Chirurgia magna*, che Enrico de Mondeville attribuiva a Teodorico: la *Parva* sarebbe o la *Filia Principis*, ovvero qualche scrittura ridotta sul tipo del testo volgare da noi ritrovato. Essendo stata due volte redatta dalla propria mano di Teodorico l'opera di chirurgia (al primo partire del Vescovo di Valenza; e dopo le successive preghiere di lui, che desiderava un testo riformato e completo), non è impossibile che alla prima redazione, la più antica, possa rispondere la *Filia Principis*.

B. — *La Chirurgia di Bruno.*

1) *Ibidem* (VIII, D, 56). — Codice membranaceo (25 c. × 17 c.); secolo XIV.

È un esemplare miniato, elegante, e tanto più in pregio perchè appartenne, nel secolo XVIII, a Domenico Cotugno, che fu splendido collettore di libri e di mss. medici in Napoli.

Sul tastello si legge *M. Bruni Longobuc. Chirurgia Anno MCCLV.* Nell' ultima pagina è la firma *Dominici Cotunnii.* Comincia : *Incipit cyrurgia magna Bruni etc.;* termina con l'*explicit liber secundus cirurgie Bruni Long. — Deo gratias. — Amen.*

2) *Ibidem* (VIII, G. 67) — Codice membranaceo (25 c. × 19 c.); secolo XIV; scritto a due colonne.

È una miscellanea; reca effemeridi astrologiche ed un rozzo schema di figura umana con le parti da salassare nelle singole infermità.

A p. 11 si legge... *Comenza la Ylorghia minore di maystro Bruno.*

Di questo codice diè un esame, dal punto di vista grafica, il bibliotecario A. Miola (1878) : « *Le scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua ricercate nei codici della Bib. Naz. di Napoli.* »

C. — *La Chirurgia di Guglielmo da Saliceto.*

1) *Ibidem* (VIII, D, 32) — Codice cartaceo (36 c. × 24 c.); secolo XV e forse, in alcuni punti è anche di tempo posteriore, essendo un miscuglio di codici, certamente di tempo diverso.

Contiene l'opera di Medicina di Guglielmo, e, dopo questa, il testo chirurgico « *Incipit cirurgia Gulielmi Placentini* »; segue un *Tractatus de matrice doctissimi viri Antonii Guarnerii*, ed un breve trattato « *Hoc est regimen de sanitate conservanda in tempore pestis* », sul margine superiore del quale si legge *Ugo de Senis* di carattere diverso da quello del codice.

2) *Biblioteca dei Padri dell' Oratorio di Napoli* (Pil. XVI, n. XVII); codice membranaceo, in-fol. grande; secolo XIV. Reca il titolo *Placentinus Gullielmus, De summa conservationis et curationis.* Contiene il trattato di *Chirurgia.* Fu illustrato dal P. Enrico Mandarini (1897) « *I codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana in Napoli* »; cfr. p. 54-56.

II. — Di alcune antiche edizioni consultate

A. -- *Collezione di chirurgi antichi.*

Biblioteca dell' Università di Pavia (71, F, 2)... *Cyrurgia Guidonis de Cauliaco et Cyrurgia Bruni, Teodorici, Rolandi, Lanfranci, Rogerii, Bertapaliae. — Noviter Impressis.* Nell' ultima pagina si legge : *Venetiis, per Berardinum Venetum de Vitalibus, Anno Domini MCCCCCXIX; die XX mensis Februarii.* Sotto è la figura dell' Evangelista S. Marco con il leone alato, e le iniziali dello stampatore B. V.

B. — *Chirurgia di Guglielmo.*

1) *Biblioteca Nazionale di Napoli* (IX, K, 7). « *Guillelmus de Saliceto, Scientia Medicinalis.* »

Da p. 182 a 232 contiene il testo chirurgico — Termina : *Pla-*

centiae impressum ad exemplar originalis A. ab Inc. Domini M.CCCC.LXXVI; Die XXV Maij.

2) *Ibidem* (VIII, E. 10) — « *Placentino Chirurgia* » : Testo italiano ; termina : *Qui finisce la cirugia de maistro Guielmo de Piasenza divisa in V. libri volgarmente impressa en la inclita cita de Venezia per Nicola de li Ferari... neli anni del nostro Signore M. CCCC. LXXXXI; a di XVI Feurer regnante lo illmo principe Augustino Barbadico.*

NOTES

Sur l'état des sciences anatomique et physiologique à la venue de Vesale et de Harvey, et en particulier de ces sciences au Moyen-Age.

Les sciences qui ont pour but l'étude du corps humain ont atteint à l'heure actuelle un haut degré de perfection, surtout l'anatomie, car la physiologie a encore bon nombre de problèmes à élucider. Dans tous les pays, quantité d'hommes éminents consacrent leur vie à l'étude de ces sciences, et les publications dont elles sont l'objet sont innombrables.

Or, le corps de doctrines qui constitue actuellement les sciences biologiques est de date assez récente. L'anatomie telle que nous la concevons ne remonte guère au delà de Vesale ; quant à la physiologie, elle a été complètement rénovée et pour ainsi dire créée par Guillaume Harvey (1578-1657), médecin de Charles Ier, qu'il ne faut pas confondre avec Gedeon Harvey, également fameux comme médecin de Charles II, et qui mourut vers 1700. La découverte de la circulation du sang remonte à une période comprise entre 1621 et 1628, qu'on ne peut guère préciser, Harvey ayant enseigné durant plusieurs années les faits nouveaux avant de les publier (1628. Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus. Francofurti). Cette découverte avait été précédée elle-même de travaux importants, qui certainement ont beaucoup aidé Harvey,

et qu'on peut classer sous deux cédules : 1° ceux relatifs aux valvules, 2° ceux relatifs à la petite circulation [1] ; du jour au lendemain elle renversa tout l'édifice antérieur ; jusqu'alors on n'avait eu que les idées les plus fausses sur la physiologie des appareils de la circulation et de la respiration.

La résistance fut du reste longue et opiniâtre, puisque, un demi-siècle plus tard, Jean Mery (1645-1722), dont Voltaire parle à plusieurs reprises et non sans raison comme d'un des plus éminents chirurgiens et anatomistes de son temps, au sein même de l'Académie des sciences, dont il fut membre dès l'âge de 39 ans, s'inscrivit contre les théories de Harwey sur la circulation fœtale, théories qui sont restées valables. Ce fut une lutte épique qui dura plus de 20 ans ; Mery mourut sans avoir été convaincu.

Quant à Vesale, l'anatomiste bruxellois (1514-1564), il fut le restaurateur et on pourrait dire le créateur de l'anatomie moderne : se mettant au-dessus des préjugés, des lois et des exigences de son siècle il disséqua, et on le vit, à Paris, passer des nuits entières à déterrer des corps morts, soit au cimetière des Innocents, soit à la butte de Montfau-

1. *Valvules*, Fabrizio d'Acquapendente, maître de Harvey (1537-1619). De venarum ostiolis liber, 1603. Il parle des valvules dès 1574. — Charles Estienne 1546. — Cannani de Ferrare (1515-1578), au témoignage de Fallope en 1547, décrit les valvules des veines rénales, iliaques primitives et azygos. — Berengario de Ferrare, illustre prédécesseur de Vesale et commentateur de Mundinus, 1550, décrit les valvules mitrale, tricuspide, les valvules des orifices des veines pulmonaires, les valvules sigmoïdes aortiques et pulmonaires.

Petite circulation. — Michel Servet, en 1553 « de christianismi restitutione », nie le passage direct du sang du ventricule droit au ventricule gauche, reconnaît que le sang passe des artères pulmonaires dans les veines de même nom, et de là au cœur gauche. Mais cette découverte n'était nullement basée sur l'expérience, uniquement sur l'hypothèse. — Cesalpin d'Arezzo (1519-1603), en 1570, soutint la même opinion en y mélangeant certaines théories de Galien. — Colombo de Crémone, disciple de Vesale, en 1570, donne une description de la petite circulation infiniment plus claire que celle de Servet et de Cesalpin.

con, bravant l'accusation d'impiété et de sacrilège et les supplices qui punissaient alors cette témérité.

L'anatomie et la physiologie telles que nous les concevons remontent à Vesale et à Harvey, mais ce serait une grande erreur que de considérer le médecin anglais et le médecin bruxellois comme les fondateurs de ces sciences. Avant eux il existait un ensemble de doctrines maintenant démodées et inacceptables sur bien des chapitres, mais qui font preuve d'un manifeste effort, et dont certaines sont vraies. Auparavant nous avons Galien, que Daremberg considérait comme un grand anatomiste; nous avons les médecins arabes Haly (ibn-el) Abbas (xe s.), Avicenne (xie s.)., et nos vieux auteurs du Moyen-Age, entr'autres Guillaume de Salicet († 1277), Henri de Mondeville † 1320), Guy de Chauliac († 1363), et Pierre Franco († 1561); ce dernier, quoique contemporain de Vesale, se rattache au Moyen-âge par ses tendances et ses doctrines. Ils firent de l'anatomie, et la lecture de leurs ouvrages est éminemment suggestive ; ils énoncent quantité de vérités anatomiques qu'on pense généralement être d'une époque plus récente.

Du reste, depuis que l'homme existe, il a toujours tenté d'expliquer les phénomènes biologiques, sinon par l'expérience, du moins par l'hypothèse on en trouve des exemples dans les plus vieilles littératures sacrées et profanes des anciennes civilisations du monde. Bien avant le Christ, les Chinois, les Indous s'en étaient préoccupés, et un des livres védiques, traduit en 1846 par Hessler, est consacré à l'étude de l'anatomie et de la médecine. Et il est possible que celui qui voudrait examiner à ce point de vue les monuments qui nous restent des civilisations de Thèbes, Memphis, Ninive et Babylone, y trouverait quelques notions d'anatomie. Dans certains passages de l'Iliade et de l'Odyssée, il y a preuves de telles connaissances. On en parle aussi dans la littérature sacrée des grandes religions actuellement existantes : les livres Saints, le Talmud, le

Coran. Cicéron, Lucrèce, Ovide et Pline se sont occupés quelque peu de médecine et d'anatomie, et même, paraît-il, les empereurs Auguste et Hadrien.

Galien (128-198) [1] disséqua ; il disséqua des animaux qui, par leur morphologie, se rapprochent le plus de l'homme, les anthropoïdes.

Après lui on ne disséqua plus : on se contenta de le traduire, de le commenter, de le piller plus ou moins complètement et plus ou moins exactement. Son influence se maintint durant un millénaire et demi, et il y a trois siècles encore, on ne jurait que par Galien.

Les Arabes traduisirent Galien sans rien y ajouter [2]. Avicenne (XIe s.), ce prodigieux génie de l'Orient, reconnu de ses propres contemporains, ce Platon et cet Aristote de l'Islam, a paraphrasé l'œuvre de Galien, et en particulier son traité sur « l'utilité des parties » mais non celui des « administrations anatomiques ». C'est sur ce travail

1. Avant Galien on fit peu d'anatomie : on ne disséqua guère avant Alexandre (356-324) ; même chez les Barbares les dépouilles mortelles de l'homme étaient sacrées. Peut-être les embaumeurs de l'ancienne Égypte ont-ils eu quelques notions d'anatomie ; plus sûrement en tout cas les sacrificateurs.

Anaxagore, Démocrite, Empédocle, au Ve siècle avant l'ère chrétienne, disséquèrent des animaux. Hippocrate, né vers 460, n'avait aucune connaissance anatomique. Aristote, né en 304, fut plutôt un naturaliste qu'un anatomiste. L'école d'Alexandrie, Praxagoras de Cos et ses élèves Hérophile vers 320, et Erasistrate, petit-fils d'Aristote, mort en 257, furent de remarquables anatomistes ; les deux derniers, protégés et encouragés par Ptolémée Soter et Ptolémée Philadelphe, disséquèrent des cadavres (les Ptolémées, du reste, disséquèrent aussi) et laissèrent des ouvrages perdus dans la suite, transmis en partie par Galien. Au Ier siècle de notre ère, nous avons Celse et Rufus ; les œuvres de Rufus sont malheureusement perdues : c'était un anatomiste éminent au témoignage de divers auteurs. Citons encore Arétée de Cappadoce sous Trajan, et Soranus d'Ephèse.

2. En anatomie, les Arabes n'ont rien trouvé ; du reste le Coran leur interdisait toute dissection, et quand nous trouvons chez eux quelques faits non signalés dans les auteurs grecs et latins dont nous possédons les œuvres, c'est bien vraisemblablement que ces faits ont été empruntés à des médecins de l'antiquité dont les œuvres ne nous sont pas parvenues.

que notre Moyen-âge a vécu, et son influence a persisté durant près de cinq siècles.

Avant Avicenne, au xe siècle, un autre médecin persan, Haly ibn-el Abbas, fit aussi de Galien une paraphrase qui eut une grande vogue, quoique moins considérable que celle d'Avicenne. L'œuvre d'Haly ibn-el Abbas s'appelle le Maleky, celle d'Avicenne le Canon. Le Canon fut traduit en latin au xiie siècle par Gérard de Cremone et ce fut sur cette traduction qu'étudièrent les auteurs du Moyen-âge. Enfin, à la fin du xiiie siècle, on se décida à traduire directement Galien du grec en latin ; ce fut Nicolas de Reggio qui rendit ce grand service à la science de son temps, lui permettant ainsi de posséder un texte beaucoup plus sûr.

*
* *

Nos auteurs du Moyen-âge proclament hautement la nécessité de l'étude de l'anatomie pour le médecin et principalement pour le chirurgien.

Mondeville [1], dans sa chirurgie, composée de 1306 à 1320, dit :

« Il est nécessaire pour le chirurgien opérateur de savoir l'anatomie, ce qui peut être démontré présentement de trois manières.

1. Henri de Mondeville (Hermondaville), un des pères de la Chirurgie française, chirurgien de Philippe le Bel, de Philippe le Hutin et des armées royales, professeur d'anatomie, de médecine et de chirurgie dans les Écoles de Montpellier et de Paris, composa, de 1306 à 1320, sa *Chirurgie*, œuvre maîtresse. Il naquit en Normandie vers 1270 ; il est difficile de préciser exactement la localité et la date. Il fut élève de Théodoric de Bologne. « Sa réputation était grande, sa clientèle nombreuse ; partisan du libre examen, il chercha à développer l'initiative individuelle ; son érudition était profonde, sa critique sagace ; il connaissait les auteurs grecs et arabes et les ouvrages italiens ; ses indications bibliographiques étaient nombreuses, ce qui était une nouveauté pour l'époque. » Il mourut vers 1320.

Voir pour de plus amples détails : *Chirurgie de Maître Henri de Mondeville*, édition de 1893, par E. Nicaise ; F. Alcan, éditeur. Paris.

1° Par les autorités... etc., (Galien, Avicenne).

2° Cela peut être prouvé par un exemple : car un aveugle opère de la même façon sur du bois qu'un chirurgien sur le corps dont il ignore l'anatomie. Or l'aveugle, en coupant du bois, se trompe parfois. Ainsi lorsqu'il veut couper le bois suivant sa largeur, s'il vient à le placer suivant sa longueur il en coupe quatre fois plus qu'il ne pensait . De même le chirurgien opérateur qui ne sait pas l'anatomie commet des erreurs dans ses opérations.

3° Cela peut être démontré encore par le raisonnement puisque aucun artisan ne travaille bien sur un objet qu'il ne connaît pas. »

Guy de Chauliac[1] dit, dans sa Grande Chirurgie, composée en 1363 :

« Il y a quatre utilités dans la science anatomique : l'une et certes la plus grande, pour démontrer la puissance de Dieu ; — la 2e pour discerner les parties affligées ; — la 3e pour prévoir les futures dispositions du corps ; — et la 4e pour connaître les parties et leurs passions parce qu'il faut diversifier la cure suivant leurs différences. »

1. Guy de Chauliac, le plus illustre des prédécesseurs d'Ambroise Paré, naquit dans les dernières années du XIIIe siècle près de Mende, au village de Chaulhac, qui existe encore (arrondissement de Marvejols, canton de Malzieu). D'abord simple garçon de ferme, l'appui des seigneurs de Mercœur lui permit de s'instruire. Il étudia à Toulouse, Montpellier, Bologne et Paris. Il fut à Avignon médecin des papes Clément VI, Innocent VI et Urbain V ; Clément VI notamment fut un de ses protecteurs (il est vraisemblable que c'est lui qui a fait subir à ce pape l'opération du trépan). Il fut chanoine et prévôt de Saint-Just de Lyon et du diocèse de Mende. Il mourut près de Lyon en 1368. Il composa en 1363 sa *Grande Chirurgie*, véritable monument de la science française au Moyen-âge. La vogue et le succès de cet ouvrage furent prodigieux ; de 1363 à 1478, c'est le principal traité de chirurgie ; il en existe 56 manuscrits. Depuis 1478 (découverte de l'imprimerie en 1445), cet ouvrage a eu 129 éditions. Il a été traduit dans presque toutes les langues, même en hébreu ; on en trouve des exemplaires dans presque toutes les grandes bibliothèques du monde. Guy de Chauliac fut ami de Pétrarque. — Pour de plus amples renseignements, consulter la *Grande Chirurgie* de Guy de Chauliac avec notes et commentaires par E. Nicaise, 1890 ; F. Alcan, éditeur, Paris.

Et un peu plus loin : .

« Les chirurgiens qui ignorent l'anatomie faillent bien souvent, en coupant nerfs et ligaments. Doncque tu sauras la nature de chaque particule : et outre ce, les situations et façons qu'elles ont en tout le corps, et selon chaque membre : quand il advient plaie, tu cognoitras apparemment si le nerf est coupé, ou le tendon, ou le ligament. »

Franco[1] en 1561 dit :

« Tout ouvrier est tenu de savoir le lieu et nature du sujet auquel il œuvre, autrement il erre. »

Quels sont donc les moyens dont les médecins à cette époque disposaient pour étudier l'anatomie? — Guy de Chauliac dit ceci, qui est très remarquable :

« L'anatomie est acquise par deux moyens : l'un est par la doctrine des livres, lequel moyen, bien qu'il soit utile, toutefois n'est pas suffisant à expliquer les choses qui ne sont connues que de sens. L'autre moyen est par l'expérience en des corps morts . Or nous faisons expérience ès

1. Pierre Franco naquit à Turriers en Provence (aujourd'hui chef-lieu de canton dans l'arrondissement de Sisteron) entre 1500 et 1505. Il appartenait probablement à la religion réformée. « Franco est sur un terrain beaucoup plus modeste et passe sa vie dans une société toute différente de celle où a vécu A. Paré (son contemporain). Mais il invente des opérations qui doivent rester dans la pratique, et il n'y a pas de chirurgiens qui ait doté la chirurgie de plus de découvertes » (E. Nicaise). 1° il pratique couramment la cure radicale des hernies, en conservant le testicule qu'on enlevait avant lui : dans la hernie épiploïque il lie et cautérise l'épiploon avant de le rentrer dans le ventre : le premier il parle de la hernie crurale, et il décrit les adhérences de l'intestin au sac et indique le moyen de les détruire . On lui doit l'opération de la hernie irréductible avec ou sans ouverture du sac, bien avant J.-L. Petit. 2° Il se distingua brillamment dans le traitement de la pierre dans la vessie; divers procédés de taille, il invente notamment la taille hypogastrique. 3° Il excellait dans l'opération de la cataracte par abaissement. 4° Amputations. 5° Accouchements : opération césarienne, version podalique, forceps. 5° Bec-de-lièvre. Il publia sa *Chirurgie* en 1516 et mourut peu après. En tant que chirurgien, on doit le considérer comme l'égal d'Ambroise Paré. Comme anatomiste il est à remarquer que, quoique contemporain de Vesale, il se rattache au moyen-âge et à l'antiquité. Voir l'édition de 1895 par E. Nicaise, avec une introduction historique et l'historique du Collège de Chirurgie. F. Alcan, éditeur. Paris.

corps fraîchement morts pour avoir été décapités ou pendus à tout le moins, des membres organiques intérieurs et de la chair des muscles, de la peau, et de plusieurs veines et nerfs principalement quant à leur origine. »

Et ensuite il nous raconte qu'on disséquait à l'École de Bologne, alors florissante et prospère, profitant de la décadence où était tombée celle de Salerne. Mundinus de Luzzi, qui fit un traité original, qu'on imprima deux siècles plus tard, et Bertruccius son élève, qui enseignait vers 1315, faisaient à Bologne quatre leçons sur le mort.

« En la première était traité des membres nutritifs (viscères abdominaux) parce que plus tôt ils se pourrissent ; — en la seconde des membres spirituels (organes de la cage thoracique) ; — en la troisième des membres animaux (contenu de la boîte crânienne) ; — en la quatrième on traitait des extrémités (membres) ».

Ceci nous prouve qu'on reconnaissait alors l'utilité de la dissection : mais on disséquait peu et sans profit ; l'influence du livre était trop grande et l'esprit scientifique nullement porté vers l'expérimentation ; on raisonnait, on émettait des hypothèses qui dénotaient très souvent des intelligences éveillées, mais on faisait de l'anatomie comme de la philosophie ou des mathématiques. Puis l'influence de Galien était trop grande. On l'étudiait soit sur la traduction du Canon par Gérard de Crémone (XIIe s.), soit sur le Pantegni (traduction de la Τέχνη ἰατρική faite sur l'arabe par Constantin au XIe s.), soit sur la *Regalis dispositio* (traduction du Maleky par Étienne d'Antioche, 1127). Guy de Chauliac étudiait indifféremment sur la *Regalis dispositio* ou sur la traduction directe de Nicolas de Reggio.

D'autres, comme Henri de Mondeville, qui enseignait l'anatomie vers 1304 à Montpellier, commentaient un texte, celui d'Avicenne généralement, et faisaient des démonstrations sur des dessins. La bibliothèque nationale possède ceux d'Henri de Mondeville.

Guy de Chauliac dit encore :

« Nous faisons aussi de l'anatomie ès corps desséchés au soleil, ou consumés en terre, ou fondus en eau bouillante et courante. Nous voyons ainsi l'anatomie des os, cartilages, jointures, gros nerfs, tendons et ligaments », procédés employés actuellement (macération, corrosion). Dans son traité, Chauliac indique longuement la manière de préparer les viscères abdominaux et thoraciques par la dissection.

Un édit de Frédéric II, 1230, exigeait du médecin un an d'anatomie sur le corps humain ; cet édit fort sage, et qui faisait grand honneur à l'intelligence du souverain qui le promulgua, resta lettre morte, à cause des difficultés matérielles et des préjugés régnant à cette époque, qui eurent raison des esprits éclairés, désireux de s'affranchir de la tutelle du livre. La scholastique était alors souveraine et maîtresse. Nos vieux auteurs, partisans des causes finales, s'ingénient à tout expliquer, et bien entendu jamais par l'expérimentation ; du reste si leurs explications sont quelquefois fausses, elles sont toujours ingénieuses.

Ils procédaient dans leurs études avec beaucoup de méthode. Avicenne, étudiant un organe, passe en revue successivement l'anatomie, la physiologie et la pathologie, seul ordre logique, Arétée de Cappadoce faisait de même.

La logique et le sens critique veulent de même qu'on étudie l'embryologie d'un organe avec son anatomie. Nos vieux auteurs avaient le même souci. Ils avaient une théorie du développement de l'être, qui, quoique non formulée explicitement, est celle-ci :

L'homme et la femme sécrètent du sperme (l'ovaire était un testicule, la trompe un canal déférent) ; ces deux spermes se mélangent. Mais le sang menstruel qui n'est pas rejeté au cours de la grossesse sert à la constitution de l'embryon. Dès lors, des tissus et des organes de l'individu, les uns sont d'origine spermatique, d'autres proviennent du sang menstruel, d'autres procèdent de cette double origine.

Chaque fois qu'un des auteurs précités étudie un tissu, un organe, il ne manque jamais de dire s'il est spermatique ou sanguin.

De plus, ces auteurs avaient reconnu la nécessité d'étudier avant les organes ce que nous appelons aujourd'hui les tissus, les systèmes, en un mot ce qui constitue l'anatomie générale ; ils n'avaient pas le microscope, mais bien avant Bichat ils ont eu le concept de l'anatomie générale.

Mondeville exprime les idées suivantes : pour étudier le corps, il faut l'étudier dans les parties qui le composent, dans ses membres [1]. Des membres, les uns sont consemblables, consemblables simples ou consemblables composés ; les autres officiaux. Les consemblables simples sont ceux qui, coupés en quelque partie que ce soit, sont toujours semblables à eux-mêmes (os, nerf).

Quant aux membres consemblables composés ou officiaux, c'est en réalité la même chose. Un membre official est un organe qui a à remplir une fonction ; un organe (membre consemblable composé) est toujours composé de plusieurs tissus (membres consemblables simples). C'est une vérité actuelle énoncée par Chauliac et Mondeville.

Classification de Mondeville.

1° Membres consemblables simples spermatiques : os, cartilage, ligament, nerf, artère, veine ;

2° Membres consemblables simples, non spermatiques : chair, graisse, pannicule adipeux, axonge (graisse périviscérale), fibre ;

3° Superfluités des membres simples : moelle osseuse, ongle, poil, cheveu ; c'est admis actuellement pour ces trois derniers, qu'on considère comme dépendances de la peau.

1. Membre n'a pas le sens exact d'aujourd'hui ; il s'applique à toute partie du corps, tissu, organe, appareil, « partie solide du corps, formée par le premier mélange des humeurs, comme les humeurs sont formées par le premier mélange des aliments et les aliments par le premier mélange des éléments. » (Mondeville, Avicenne).

4° Membres composés officiaux :

a purement spermatiques : corde, membrane, peau ;

b spermatiques et non spermatiques : muscle et lacerte.

Étudiant un tissu, un organe, un membre, ils s'étendent toujours longuement sur ses qualités physiques, et donnent d'assez longues définitions.

*
* *

Voici en quelques mots leur anatomie générale.

La raison de la création des os est de soutenir le corps entier et chacun de ses membres (Mondeville) ; il y en a pour contregarder et défendre les parties internes, comme le crâne, la poitrine et le dos (Chauliac) ; les dents ne sont pas toujours considérées comme des os (M.) ; la moelle osseuse assure la nutrition de l'os : gravité de son inflammation (M.).

Le cartilage est presque de la nature de l'os : il est fait pour suppléer le défaut de l'os et là où il faut de la souplesse, paupières, nez, oreilles, épiglotte ; les cartilages peuvent donner insertion à des muscles (M.) ; ils sont faits pour que les extrémités articulaires des os frottent mollement l'une contre l'autre.

Des ligaments, les uns relient les os entre eux, les autres les entourent (périoste) ; d'autres suspendent les organes internes.

Les tendons ou cordes sont de la nature des nerfs (C.) ; ils naissent des muscles et reçoivent des nerfs de sensibilité et mouvement.

Des membranes, les unes entourent les os, tel le péricrâne ; les unes suspendent les organes : reins, matrice ; les unes contiennent les fluides : membranes de l'œil ; les autres séparent des choses qui ont un but différent : diaphragme ; d'autres préservent les organes : péricarde.

La membrane est sensible, de même matière que le nerf.

Les nerfs naissent du cerveau et de la moelle, portent aux membres motricité et sensibilité ; 75 nerfs : 7 paires crâniennes, sensitives ; 30 rachidiennes, motrices ; 1 impair (queue de cheval). Toutefois, les uns et les autres possèdent une vertu sensitive et motrice, les uns davantage il est vrai, les autres moins (M.).

Les artères naissent du cœur, portent dans chaque membre le sang vital et l'esprit ; par leur dilatation elles attirent l'air qui purifie le cœur, par leur contraction elles expulsent les vapeurs.

Les veines naissent du foie, portent aux membres le sang nutritif.

Le muscle est un instrument de mouvement volontaire et manifeste (C.), volontaire et naturel (M.) ; il a la forme d'un rat (C.). Les muscles sont composés de nerfs, de ligaments, de chair qui remplit leurs filaments, et d'une membrane qui les couvre. Les lacertes, pour Guy, représentent des muscles grêles et allongés, pour Mondeville, des muscles larges.

La chair protège le corps du froid comme un vêtement ; par son humidité elle rafraîchit le corps en été ; elle le protège du choc des corps durs ; elle remplit les interstices des organes.

Chair glanduleuse (glandes) : théorie assez particulière : la nutrition d'une partie se fait par une partie semblable à elle ; le lait sera donc blanc puisqu'il est le résidu de la nutrition des mamelles qui sont blanches, et il est nécessaire que la nourriture de celles-ci soit blanche. De même le chyle, qui se rend de l'estomac dans le foie, passe à la couleur rouge du foie. La chair glanduleuse amène le sang à une couleur semblable à la sienne : elle attire les superfluités des principaux membres, ainsi du foie, et les recueille dans son tissu lâche.

Voyons maintenant en quoi consistait leur splanchnologie.

De l'anatomie de la poitrine et des membres qui y sont contenus : Mondeville.

La poitrine est étendue du cou et des épaules au diaphragme : placée au-dessus du ventre pour que les superfluités ne soient pas expulsées à travers la poitrine et pour que la poitrine soit près de la bouche par laquelle elle aspire l'air.

Le contenant est représenté par le thorax en avant, le dos, les côtes latéralement. Le thorax est constitué de 3 os : l'os supérieur du thorax[1]; l'os inférieur[2], qui protège l'estomac et est mobile ; la partie moyenne du sternum qui fait corps avec les 14 os du thorax[3].

Il y a douze vertèbres dorsales : elles laissent passer les nerfs rachidiens.

Il y a 7 vraies côtes et 5 côtes imparfaites, fausses, incomplètes, menteuses, s'articulant avec les flancs du ventre et obéissant à la contraction et à la dilatation des organes nutritifs[4].

Les mamelles occupent une place notable, « honneste et ainsi elles peuvent être monstrées honnestement » ; réchauffées par le cœur, elles lui renvoient sa chaleur, ce qui fait que cet organe se réchauffe lui-même. Aux mamelles se rendent des veines venant de la matrice et amenant le sang menstruel. Dans la mamelle il y a des cavités où se forme le lait.

1. Les deux clavicules et la partie supérieure du sternum.
2. L'appendice scaphoïde.
3. Sternum et cartilages costaux des vraies côtes.
4. Abdomen.

Cœur. — Le cœur est l'organe principal par excellence ; spermatique ; ce n'est pas du véritable lacerte [1], car alors les mouvements du cœur seraient volontaires (réflexion intéressante : malheureusement le myocarde est le seul muscle strié automatique; ils ne soupçonnaient pas les fibres musculaires lisses). Il a la forme d'une pomme de pin ; il est au milieu de la poitrine, comme un roi au milieu de son royaume ; sa pointe est portée à gauche pour ne pas comprimer le foie et pour réchauffer la partie gauche qui est froide. Il donne aux membres le sang vital, la chaleur et l'esprit. Le cœur seul a du sang dans sa substance ; dans tous les autres membres [2] le sang est contenu dans les veines. La tête du cœur se rattache aux parties postérieures de la poitrine par des ligaments qui n'ont pas d'égaux en force dans tout le corps [3].

Le cœur donne à tous les autres membres du corps entier le *sang vital*, *la chaleur* et *l'esprit*. Il est composé de deux ventricules [4] ; le gauche est plus élevé que le droit ;

1. Muscle.
2. Organes.
3. Ligaments du péricarde.
4. Voici quelques notes indispensables à l'interprétation de ces textes Les artères naissent du cœur et les veines du foie : le sang se forme dans le foie (à rapprocher du rôle hématopoïétique que de nos jours certains physiologistes font jouer au foie). Les veines transportent le sang nutritif; la veine kylis (veine cave inférieure) apporte le sang du foie au cœur droit; la veine cave supérieure transporte ce sang nutritif du cœur droit à l'extrémité supérieure du corps; la veine artérieuse (artère pulmonaire) mène le sang nutritif du cœur droit au poumon. Les artères transportent le sang vital et l'esprit, du cœur gauche à tout le corps. Le sang nutritif est grossier, le sang vital d'essence supérieure. — Le poumon a pour unique fonction d'amener l'air dans le cœur pour le rafraîchir ; l'air pénètre dans les oreillettes; pour ce, du poumon il gagne les oreillettes par l'artère veinale (veine pulmonaire), qui ne renferme que de l'air et jamais de sang. — Telle est, dans ses lignes générales, la physiologie de la circulation et de la respiration, au moyen-âge et dans l'antiquité ; ces théories régnèrent jusqu'à la découverte de la circulation pulmonaire et jusqu'aux travaux de Harvey. Il y a quelquefois des variantes suivant les auteurs ; ainsi Mondeville ne décrit pas la veine artérielle et fait amener le sang nutritif au poumon par l'artère veinale. De même la veine artérielle pour certains ne venait pas

dans la paroi intermédiaire existe un troisième ventricule. Sur chacun des ventricules principaux se trouve un appendice cartilagineux, fort et flexible, présentant une cavité à la façon d'une oreille de chat [1], qui se contracte et se dilate tour à tour. « La raison de ces cavités est qu'il y reste en réserve pendant quelque temps de la nourriture et de l'air pur pour tempérer et nourrir le cœur. »

« Au ventricule droit se rend une veine venant de la veine rameuse [2], apportant un sang grossier, épais et chaud pour nourrir le cœur. Elle pénètre par ce ventricule dans la substance du cœur, à travers laquelle le sang se répand, afin que les diverses parties de l'organe s'en nourrissent. Ce qui reste dans ce sang, trop abondant pour la nutrition du cœur, est rendu plus subtil par la vertu du cœur et chassé dans la cavité de la paroi intermédiaire, où il s'échauffe, se subtilise, se digère et se purifie. Ainsi purifié il passe dans le ventricule gauche où il donne naissance à *l'esprit* qui est plus clair, plus subtil, plus resplendissant que toutes les choses corporelles formées des quatre éléments et est, par conséquent, plus proche de la nature des choses supercélestes. Il forme entre le corps et l'âme un lien amical et approprié et est l'instrument immédiat de l'âme, ce qui fait que les esprits sont les porteurs des facultés. »

Du ventricule gauche du cœur, à côté de la cavité de son oreillette, sortent deux artères, dont l'une a une seule tunique : artère veinale [3], portant du cœur au poumon la portion de sang nutritif destinée à le nourrir, et se divisant dans sa substance. « Le cœur est reconnaissant au poumon du bienfait qu'il en reçoit, l'air, au point de lui céder pour sa nourriture du même sang dont il se nourrit. » L'autre,

du cœur, mais se branchait sur la kylis ; la kylis pouvait envoyer un rameau descendant dans l'abdomen, correspondant à la portion abdominale de la veine cave inférieure.

1. Auriculæ vel corniculæ cordis, oreillettes avec leurs auricules.
2. Veine cave inférieure.
3. Veine pulmonaire.

grande artère[1], a deux tuniques; elle donne naissance à toutes les artères. Elles contiennent et transportent l'esprit vital et le sang. Cet esprit est l'instrument de toutes les facultés de l'âme; il est dit *cardiaque*; passant dans les ventricules du cerveau, il est soumis à une nouvelle digestion et devient *l'esprit de l'âme*; dans le foie, il devient *l'esprit nutritif*; dans les testicules, *l'esprit générateur*. Il devient ainsi esprit de toute espèce pour que, grâce à lui, les vertus puissent exécuter leurs multiples opérations.

Poumon. — C'est un membre spermatique official, composé de chair lâche, c'est le *van du cœur* (ventilabrum cordis). Il reçoit les parties humides, froides et catarrhales du cerveau; il est enveloppé d'une membrane nerveuse[2]. Il est composé des deux spermes et de plus d'une chair légère et spongieuse, des ramifications de l'artère veinale[3], de la veine artérielle[4] et du tube du poumon[5]. Il est divisé par le milieu, comme l'est toute la poitrine, par une membrane qui prend naissance dans le diaphragme[6].

Le poumon a pour rôle d'aspirer l'air froid du dehors, afin de rafraîchir et aider le cœur; de modifier et purifier l'air aspiré avant qu'il se rende au cœur, afin que cet organe ne soit pas blessé par ses qualités excessives[7]; d'aspirer les superfluités du cœur en les expulsant avec le souffle.

Lorsqu'il aspire de l'air, il se remplit et il se gonfle jusqu'à combler presque toute la cavité de la poitrine; lorsqu'il chasse l'air dans l'expiration, il s'affaisse et retombe vide comme le soufflet des forgerons, ou comme une vessie crevée vide d'air.

1. Aorte.
2. La plèvre qui est en effet fort sensible.
3. Veines pulmonaires.
4. Artère pulmonaire.
5. Trachée et bronches.
6. Médiastin et plèvres médiastines.
7. On admet aujourd'hui qu'un des principaux rôles des voies respiratoires, surtout des voies respiratoires supérieures, est de préparer l'air pour le poumon, en le mettant au degré de chaleur et d'humidité voulu.

Le poumon entoure l'enveloppe du cœur[1] ainsi que ses appendices[2], et est en contact avec lui lorsqu'il est rempli d'air ; quand il est vide, il ne le touche pas.

Diaphragme. — Le diaphragme est composé de deux membranes et d'une couche intermédiaire de chair lacerteuse[3]. Il sépare les organes spirituels[4] des organes nutritifs[5]. Il a un rôle respiratoire. L'enveloppe du cœur naît du diaphragme[6].

Une lame verticale médiane divise toute la poitrine par le milieu[7]. Une autre membrane tapisse intérieurement toute la poitrine[8].

De la membrane inférieure du diaphragme naissent le péritoine, les didymes et de ceux-ci le péritoine du scrotum[9].

1. Péricarde fibreux.
2. Oreillettes et auricules.
3. Le muscle doublé de la plèvre et du péritoine.
4. Thorax.
5. Abdomen.
6. Centre phrénique : ligaments de Teutleben ; le péricarde considéré par Beau et Massiat comme le tendon creux du muscle du diaphragme.
7. Médiastin et plèvres médiastines.
8. Plèvres.
9. Les didymes sont les prolongements péritonéaux en culs-de-sac qui, par le canal inguinal, pénètrent dans la cavité préformée des bourses; ce sont les conduits vagino-péritonéaux des auteurs contemporains. Le péritoine du scrotum, c'est la vaginale. Nous nous trouvons ici en présence d'un fait des plus remarquables. On savait il y a plusieurs siècles que la vaginale dérive du péritoine et que les cavités de ces deux séreuses sont susceptibles de communiquer ensemble. « La partie interne du scrotum qui enveloppe les testicules, comme le péritoine la région des organes de la nutrition, est de la substance du péritoine. Dans ce dernier il y a comme les deux cônes [coins] d'une bourse, un peu étranglée par la substance du scrotum. Ils ne diffèrent d'une bourse qu'en ce que, entre eux et le scrotum, il y a un léger étranglement et non un grand. La partie du péritoine ainsi étranglée qui est entre la cavité du péritoine et celle du scrotum, et passe entre la chair extérieure et l'os du pubis, des deux côtés de la verge, est appelée didyme, c'est-à-dire douteuse, parce que nous devons toujours craindre son relâchement et sa rupture ». (Mondeville, édit. 1893, p. 81). Guillaume de Salicet, du reste, en 1275, connaissait la descente des testicules (Pifteau). Le relâchement et la rupture du siphac, c'est la hernie.

De l'anatomie de la poitrine et de ses parties : Chauliac

La poitrine ou thorax est l'arche ou coffre des membres spirituels.

Le cœur est principe de vie et partant, comme roy et seigneur, il est assis au milieu de la poitrine. « Au cœur il y a deux orifices ; par le dextre entre et sort le rameau de la veine ascendante qui porte le sang du foie en haut [1] ; et une portion, qui est dite veine artérielle [2], va pour nourrir le poumon, et le résidu, montant plus haut, se ramifie en plusieurs rameaux jusqu'aux extrémités. Et du senestre orifice en sort la veine pulsable de laquelle une portion va au poumon qui est dite artère veinale, portant les vapeurs fumeuses au poumon et introduisant l'air pour rafraîchir le cœur ; et l'autre portion [3] se ramifie en haut et en bas comme il a été dit des autres veines. Et sur ces orifices il y a *trois petites peaux* [4] *qui ouvrent et ferment l'entrée du sang et de l'esprit en temps convenable.* Et près d'iceux il y a deux oreilles par lesquelles entre et sort l'air pur qui lui est préparé du poumon. On trouve aussi au cœur un os cartilagineux pour l'affermir et le fortifier. Le cœur aussi est couvert de certaine cassette forte et membraneuse nommée de Galien péricarde, à laquelle descendent des nerfs [5] comme aux autres entrailles du dedans. Le cœur est lié avec le poumon et est soutenu et affermi par le médiastin. Desquelles choses il appert qu'il a alliance avec tous les

1. Le rameau qui entre est la veine cave inférieure : celui qui sort, la veine cave supérieure. Le sang est formé dans le foie : il contient 4 humeurs, le sang, la mélancolie, la bile, le phlegme.

2. Artère pulmonaire.

3. La veine pulsatile est l'origine de la crosse aortique ; ce tronc se divise ensuite, donnant les veines pulmonaires (artère veinale) et l'aorte.

4. Ce sont les valvules sigmoïdes avec leur physiologie.

5. Nerfs phréniques.

membres. Appert aussi qu'il est de si grande dignité qu'il ne peut souffrir et soutenir passions longuement. Sur le cœur volette le poumon pour le rafraîchir ; duquel la substance est rare spongieuse blanche : dans laquelle sont insérés 3 sortes de vaisseaux, savoir est le rameau de la veine artériale lequel, comme dit est, a son origine du dextre ventricule du cœur, et le rameau de l'artère vénale qui vient du senestre. Et parmi ceux-ci sont les rameaux de la trachée artère qui lui apportent l'air pour le cœur. Lesquels 3 vaisseaux se divisent par tout le poumon jusqu'en minimes. Le poumon a 5 loupins [1] ou penons, deux au côté gauche et trois au côté droit.

« Derrière le poumon, vers la cinquième vertèbre, passe le meri ou œsophage; passe aussi la veine cave ascendante et tous deux traversent le diaphragme. Passe aussi la mere aorte montant du cœur en haut. Et tout ceci avec la trachée fait un tronc plein ou garni de membranes [2], forts liens, et chair glanduleuse jusqu'à la geule [3].

« Conséquemment en la poitrine il y a trois pannicules ou membranes ; en premier est la membrane qui par dedans couvre toutes les côtes, laquelle est nommée plèvre. Secondement est le médiastin qui départ tout le four en partie dextre et senestre. Tiercement est le diaphragme qui sépare tous les membres spirituels des nutritifs ; il est composé de la plèvre, du sifac [4], d'un pannicule tendineux [5] (né des nerfs à lui envoyer des nœuds de l'eschine), et de parties charnues principalement près des côtes. Dequoy il appert que c'est un muscle duquel l'opération est pour haleiner, et si aide à l'expulsion des superfluités, comme dit Galien ».

1. Ce sont les lobes.
2. Médiastin.
3. Pharynx.
4. Péritoine.
5. Le centre phrénique : les nerfs sont les phréniques; les nerfs prenaient part à la constitution des membranes. Il décrit au diaphragme une portion tendineuse centrale, et une portion charnue périphérique.

Dans Guillaume de Salicet [1], le plus grand chirurgien du XIIIe siècle, nous trouvons la curieuse description suivante des veines du thorax :

« Les veines allant au pannicule, divisant la poitrine [2] par le milieu et allant nourrir la poitrine [3], se détachent du second petit rameau de la grande veine ayant son origine dans la gibbosité du foie [4], lequel rameau va au diaphragme, et du diaphragme va au pannicule, divisant la poitrine suivant sa longueur. Et viennent avec ceux-ci d'autres veines du troisième rameau des veines engagées dans l'oreillette droite du cœur lui-même [5]. » Il décrit très bien le trajet des vaisseaux et nerfs intercostaux, avec déductions opératoires.

De l'anatomie des organes nutritifs (viscères abdominaux) d'après Guillaume de Salicet, Mondeville, Guy de Chauliac et Pierre Franco.

Nos auteurs décrivent le péritoine sous le nom de *siphac*, et la paroi abdominale antérieure sous celui de *mirach*, deux termes empruntés aux Arabes.

Péritoine. — Pour Mondeville, le péritoine entoure de

1. Guillaume de Salicet naquit en Lombardie, au début du XIIIe siècle, au village de Saliceto près de Plaisance. Il fut professeur de médecine et de chirurgie à Bologne : il acheva en 1275 sa *Chirurgie* et mourut en 1277. Son œuvre est des plus remarquables. Consulter « la Chirurgie » de Guillaume de Salicet, traduction et commentaire par le Dr Pifteau. Toulouse, imprimerie Saint-Cyprien, 1898.

2. Veines médiastines.

3. Veines intercostales.

4. La gibbosité du foie est le bord postérieur de cet organe, la grande veine est la veine cave inférieure ; ses origines, qui ont lieu dans la gibbosité, sont les veines sushépatiques : le second petit rameau est la grande azygos, d'où naissent les médiastines et les intercostales.

5. Veine cave supérieure avec ses branches. — Voir l'ouvrage de notre maître, M. le Dr Pifteau, p. 464, auquel nous empruntons ce commentaire.

tous côtés immédiatement tous les organes de la nutrition ; il prend naissance dans la partie inférieure du diaphragme ; de lui naissent les didymes. Il s'insère aux vertèbres du dos [1]. L'estomac, la matrice et les reins s'y relient de même au moyen de quelques forts ligaments. Le péritoine a pour fonction de contenir les organes de la nutrition, de les protéger, de les rattacher au dos.

Pour Franco, le péritoine est composé de deux tuniques, et il est étendu par-dessus tous les vaisseaux de la nutrition [2] ; il entoure tous les viscères. « Ledit péritoine descend aux testicules pour les couvrir et avec lui descendent les vaisseaux esparmatiques préparans, et par même voie remontent les diaculatoires ou expellans [3]. Aucuns disent que ledit péritoine est percé en ce lieu ; or il n'y a nulle apparence, mais fait un processus ou voye, comme la cavité d'un *doigt de gan* [4] ». Franco dit encore que l'épiploon est attaché au fond du ventricule [5].

Paroi abdominale antérieure. — Mondeville décrit sous le nom de mirach la paroi abdominale antérieure sans le péritoine. Il essaye de décrire les muscles de cette paroi : des lacertes [6], les uns descendent du thorax, d'autres montent du pubis, d'autres viennent des deux côtés ; les uns sont longitudinaux, les autres latitudinaux, les autres transversaux. « Par les lacertes longitudinaux s'exerce la vertu attractive, par les transversaux la vertu retentive et par les latitudinaux la vertu expulsive. La raison de la création du mirach, c'est qu'il aide à l'expulsion du fœtus, des ventosités, des matières stercorales et de l'urine ». Chauliac

1. Insertion du mesentère.
2. Ces deux remarques sont intéressantes, la seconde, notamment, les vaisseaux jouant en effet le plus grand rôle dans la constitution des fossettes et replis péritonéaux.
3. Canaux déférents.
4. Processus vagino-péritonéal.
5. Grande courbure de l'estomac.
6. Muscles.

dit que les muscles de l'abdomen sont au nombre de 8, et décrit à peu près leurs insertions.

Guy de Chauliac fait la remarque suivante qui aurait été d'actualité il n'y a pas encore très longtemps : « Si le sifac n'est cousu avec le mirach, ne se fera bonne incarnation. » Ce conseil opératoire donné par Guy de Chauliac a été longuement discuté il y a peu d'années.

Œsophage et estomac. — Mondeville connaissait la direction de l'œsophage : « il adhère aux vertèbres du cou et à celle du dos jusqu'à la cinquième ; en ce point il s'éloigne des vertèbres et se porte à la partie antérieure de la poitrine ». Guillaume de Salicet savait que l'œsophage est innervé par le pneumogastrique, — Mondeville compare l'estomac à un petit chien, ce qui prouve que, de tout temps, les anatomistes ont aimé les comparaisons bizarres. Il est presque rond, il a une légère gibbosité sur un de ses bords[1] ; en lui s'accomplit la première digestion.

Puis cette phrase qui montre qu'ils connaissaient la dépendance mutuelle des organes les uns envers les autres : « Il est nécessaire à tout le corps ; s'il s'abstenait de sa fonction, tout le corps périrait nécessairement. Il est, eu égard à ses fonctions, non seulement un membre principal et noble, mais le principal par excellence et le plus noble, parce que, s'il cesse ses fonctions, les membres principaux sont détruits. Il en est de même du foie et de quelques autres. Les fonctions de l'estomac sont d'être le réservoir de tout le corps, et de digérer la nourriture, de purifier, de séparer les fèces, et de retenir le chyle comme s'il était le cuisinier de tout le corps. »

Intestins. — (Mondeville). Au nombre de six ; la cause de leur création est que les fèces soient évacuées par eux.

Le duodénum, long de 12 travers de pouce, est le portier ; il est droit[2], il ferme la porte inférieure de l'estomac.

1. Grosse tubérosité.

2. Il ne distingue pas le duodénum du pylore ; quant à la direction qu'il donne au duodénum, elle est complètement fausse.

Le jejunum est toujours vide, car il reçoit de la vésicule du fiel la bile qui l'irrite et en chasse les fèces et les matières stercorales[1], et il donne naissance à plusieurs mesaraïques[2] qui aspirent son contenu.

Puis vient l'intestin grêle ou iléon qui est enroulé.

Après lui est disposé le borgne[3], dit Salicet, « il est percé en une de ses parties à la manière d'une bourse »; Salicet veut probablement parler de l'appendice iléo-cœcal. Mondeville dit : « les fèces y séjournent longtemps jusqu'à ce que tout leur ait été extrait par les dernières mesaraïques qui y prennent naissance ». Aucune allusion à la valvule iléo-cœcale.

Ils décrivent bien le parcours du côlon : « les fèces y sont dépouillées de toute chose utile; aussi aucune mesaraïque n'y aboutit. » Mondeville a raison en disant qu'aucun phénomène d'absorption ne se passe dans le gros intestin, quoique pourtant il attribue cette fonction au cœcum[4]; mais il a tort au point de vue anatomique en limitant les branches d'origine de la veine-porte à l'intestin grêle et au cœcum.

« Le rectum, longaon, a, vers sa terminaison, quatre lacertes qui séparent les fèces qui sortent de celles qui restent, et les retiennent et les expulsent parfois volontairement. » Mondeville fait allusion aux valvules et replis qui existent dans le rectum ; mais il en a mal compris la physiologie; le rectum, ainsi que le veut la théorie de O'Beirne, ne contient de matières stercorales qu'au moment

1. A rapprocher de l'opinion du professeur Duval pour qui la bile jouerait un grand rôle dans la physiologie de l'intestin en balayant les épithelium qui se desquament après chaque digestion, et en rendant plus actif l'acte de leur renouvellement.

2. Branches d'origine de la veine-porte.

3. Cœcum.

4. Ils faisaient même jouer un très grand rôle au cœcum, le considérant presque comme un deuxième estomac. Or chez certains animaux, les oiseaux notamment, le cœcum est considérable et remplit un rôle des plus importants dans la digestion, rôle comparable à celui de l'estomac.

de la défécation. Chauliac fait remarquer que l'intérieur du rectum est divisé en cellules, ce qui est vrai.

La raison de la longueur de l'intestin, pour Mondeville, est « pour que lorsqu'on prend de la nourriture, on ne soit pas obligé de l'expulser immédiatement; pour que la digestion, faite incomplètement dans l'estomac, se complète dans les intestins; pour que le suc de la nourriture qui aurait échappé à un système de mesaraïques soit saisi par l'autre ».

Foie. — (Mondeville) *Dans le foie s'accomplit la troisième digestion*; il est entouré d'une membrane nerveuse [1] qui le relie au dos et au diaphragme [2], qui retient sa substance qui n'est ni visqueuse, ni ferme, et qui lui donne la sensibilité. La raison de la création du foie est qu'en lui soit engendré le sang nutritif.

Il a la forme de la main; les appendices du foie sont comme les doigts de la main; la gibbosité [3] représente le dos de la main; le zyma [4], la paume. Il a cette forme pour mieux s'appliquer sur l'estomac, pour renforcer la vertu digestive de cet organe. La chaleur est pour l'estomac comme celle du feu pour un chaudron, une marmite. Le foie est placé du côté droit de l'estomac.

De la substanee du foie naissent 3 veines : « Du zyma naît une grande veine [5] de laquelle naissent toutes les mesaraïques; ces veines sont à la veine porte comme les rameaux à leur arbre ou à leur tronc. De ces mesaraïques les unes rejoignent le fond de l'estomac, d'autres le duodenum, d'autres le jejunum, d'autres les circonvolutions de l'intestin grêle, d'autres le cœcum et rapportent de ces organes au foie le suc de la nourriture. C'est dans les veines

1. Péritoine.
2. Ligaments triangulaires, coronaires et suspenseur.
3. Face supérieure et bord postérieur.
4. Face inférieure.
5. Veine-porte.

mesaraïques que commence la troisième digestion, de même que la première commence dans la bouche [1]. Elles apportent à la veine-porte le chyle déjà un peu modifié ; par cette veine il entre dans le foie, puis est dispersé à travers les veines du foie et digéré en elles. L'office de la veine-porte et de toutes les mesaraïques est d'apporter au foie le chyle venant des dits membres, et non pas de rien porter du foie aux autres membres.

Quand les veines capillaires qui forment les racines de la veine-porte se sont répandues à travers la substance du foie dans sa partie inférieure, elles se rendent toutes dans sa gibbosité et constituent la grande veine qui, sortant de la gibbosité du foie, porte le nom de veine rameuse, veine kylis, veine profonde [2]. Elle se divise en deux troncs dont l'un monte, l'autre descend, se divisant un grand nombre de fois jusqu'aux veines capillaires. Par elles et par leurs rameaux le sang nutritif est porté du foie à chacun des membres du corps ». Suivant les auteurs, une troisième veine ou sort directement du foie, ou se branche sur la rameuse ; c'est la veine artérielle (artère pulmonaire, qui, pour Chauliac, naît du cœur), qui porte du foie au poumon le sang nutritif bilieux et subtil.

Salicet désigne sous le nom de réticule le réseau des veines sushépathiques ; c'est du réticule que naissent toutes les veines de l'économie.

Guy dit ceci, curieux comme ébauche de physiologie générale : « L'estomac est génératif du chyle, le foie génératif du sang, principe de la sanguinification et des veines.

1. Ceci est assez curieux : auraient-ils soupçonné les propriétés chimiques de la salive ? De même pour eux la luette et le voile du palais jouaient un rôle de défense pour l'organisme, en empêchant l'air d'être nuisible, et pour ce, ils insistent beaucoup sur les affections de la luette. Ceci est à comparer au rôle que l'on fait jouer actuellement aux amygdales (phagocytose).

2. Ces veines qui se rendent dans la gibbosité sont les veines sushépatiques : la veine profonde, rameuse, kylis, est la veine cave inférieure qui, pour ces auteurs, naissait dans le foie.

La masse sanguine contient en soy quatre substances naturelles et nourrissantes qui sont envoyées avec le sang pour engendrer et nourrir tout le corps. Quant aux humeurs non naturelles, elles sont séquestrées et envoyées aux lieux chargés de leur expulsion : la cholere à la vescie du fiel, la mélancholie à la ratte, le phlegma aux joinctures, la superfluité aqueuse aux rognons et à la vescie. »

Vésicule du fiel (D'après Mondeville). — Sac membraneux qui pend du zyma du foie, est le réservoir de la bile. Elle a 3 canaux, un par lequel elle attire la bile du foie [1], cela pour que le sang nutritif soit purifié de la bile ; un second [2] par lequel elle envoye la bile aux intestins, « la bile en effet stimule et lave ces derniers et aide la vertu expulsive » ; par un troisième canal elle envoie au fond de l'estomac la bile qui fortifie et renforce sa digestion ; ceci est une erreur complète au point de vue anatomique et physiologique. Guillaume de Salicet et Chauliac la commettent égalemeut.

Rate (Mondeville), « le spleen porte en français le nom de rate ; c'est le réservoir de la mélancolie. La rate a deux canaux : l'un par lequel elle attire la mélancolie du foie et l'autre par lequel elle l'envoie à l'orifice de l'estomac ; il ne sort rien de la rate que par l'estomac. Les raisons d'être du premier canal sont au nombre de deux : pour que, de la mélancolie ainsi attirée, la substance de la rate fasse sa nourriture après l'avoir digérée, et pour que le sang nutritif soit débarrassé de l'infection mélancolique. Les raisons d'être du deuxième canal sont que la mélancolie par sa poncticité excite l'appétit de l'estomac comme le font les astringents acides.

La rate est située à gauche de l'estomac, entre ce dernier et les côtes, s'inclinant vers le dos. Elle a une forme

1. Canaux hépatique et cystiques.
2. Cholédoque.

oblongue, et elle est pour l'estomac comme une couverture ou comme une langue qui le réchauffe. »

Ce chapitre contient des erreurs : la rate ne possède pas de canal excréteur ; ce qu'il décrit comme canaux excréteurs, ce doit être les vaisseaux courts et l'artère splénique. Quant à la physiologie de Mondeville, elle est inexacte ; du reste la physiologie de la rate n'est pas encore définitive à l'heure actuelle [1]. Salicet dit que la rate est reliée au foie par des vaisseaux sanguins, c'est le tronc cœliaque et ses branches.

Grand épiploon, *zirbus*, *omentum*. Pour Mondeville il est composé de veines et artères venant de l'estomac entrelacées, et de sang menstruel coagulé par le froid ; il défend les organes nutritifs des dommages extérieurs. Il s'étend de l'estomac au pubis, et entoure, en dedans du péritoine et de toute part, tous les organes nutritifs internes [2].

Pour Chauliac, l'épiploon est composé *de 2 tuniques* mises l'une sur l'autre, d'artères, de veines et de graisse en abondance. *Son origine est des parties du péritoine qui touchent le dos.* « Quand cette particule sort par les plaies du ventre, elle est facilement altérée à cause de sa graisse ; il faut la lier et non retrancher, de crainte d'hémorragie. » Cette double remarque, sur la facilité avec laquelle l'épiploon s'infecte et saigne, fait le plus grand honneur à Guy de Chauliac.

Aucune allusion au pancréas.

Appareil génital. — Pour Mondeville, « la matrice est l'appareil de la génération chez les femmes, semblable à

1. Schiff, à notre époque, a voulu faire jouer à la rate un rôle dans les phénomènes de la digestion; la rate secréterait un ferment qui agirait sur les éléments peptogènes du sang, théorie discutable.

2. Il ajoute cette réflexion bizarre : l'épiploon est plus développé chez l'homme que chez les animaux parce que l'homme a la peau du ventre plus mince et garnie de moins de poils. Mais à notre époque aussi, on a souvent abusé du principe des causes finales.

l'appareil de la génération chez les hommes, sauf qu'il est renversé : le col de la matrice représente la verge chez l'homme, la matrice, le scrotum. La matrice est formée de deux tuniques ; elle est placée sur le rectum en bas, entre ce dernier, la vessie et les autres intestins. La raison de sa position au milieu de ces organes est que ceux-ci protègent l'embryon contre les dommages extérieurs. La matrice n'a chez les femmes que deux cavités ou cellules : les autres animaux ont autant de cavités qu'ils ont de bouts de mamelles [1]. La matrice a un long cou comme le canal de l'urine ; à chaque extrémité de son cou se trouve un orifice : l'interne se ferme après l'époque de la conception tandis que l'externe reste ouvert ; celui-ci est fait de manière à pouvoir s'ouvrir et se fermer en tout temps : il s'appelle vulve [2] ».

Le clitoris a pour fonction « d'altérer [3] l'air qui pénètre dans la matrice, comme la luette fait pour l'air qui pénètre dans la bouche. Le col présente dans sa cavité, entre ces deux orifices, de nombreux enroulements et plis rapprochés et placés l'un dans l'autre [4], comme les feuilles d'une rose avant qu'elle s'ouvre ou comme l'orifice d'une bourse fermée par un cordon ».

1. Mondeville désigne sous le nom de cellules les angles supérieurs de la cavité utérine, évasés en forme d'entonnoir, précédant les orifices tubaires, et qu'on désigne généralement sous le nom de cornes utérines. Ces cornes utérines peuvent être plus ou moins profondes ; chez certaines espèces animales, il peut même y avoir deux cavités utérines adossées côte à côte, répondant chacune à une trompe. Mais il ne peut y en avoir plus de deux, il y aurait-il 8 ou 10 mamelles, ainsi que cela se rencontre chez certains animaux.

2. Ce qu'il appelle col, c'est le vagin ; l'orifice interne est ce que l'on désigne actuellement sous le nom de col utérin. — Il est vrai que le col utérin s'oblitère au niveau de sa portion tout à fait interne après la ménopause.

3. Altérer dans le sens de modifier.

4. Ces plis désignent non pas l'arbre de vie, que l'on rencontre dans la cavité vaginale, ainsi qu'on pourrait le penser à première lecture, mais ces replis de la muqueuse vaginale qui existent quand aucune cause n'a encore déplissé le vagin, et qu'on observe au mieux chez le nouveau-né.

Il assimile l'ovaire à un testicule et la trompe au canal déférent. « Plusieurs veines se rendent du foie à la matrice ; à l'époque de la grossesse elles apportent la nourriture au fœtus ; ces mêmes veines, à l'époque de la naissance, apportent des autres membres [1] à la matrice les superfluités qui forment les règles, lesquelles sont expulsées par la nature au moment voulu. »

Pour Chauliac, « l'amarry [2] est le champ de la génération humaine et par conséquent l'organe qui reçoit la semence. Sa situation est entre la vescie et le boyau culier. Sa forme est ronde avec deux cornes [3] au chef desquelles est un petit testicule [4] planté d'en haut, et par devant elle a un ample canal [5]. Elle est comme la verge renversée ou mise au dedans. Car elle a au-dessus deux bras avec les testicules, comme la bourse des testicules [6]; elle a aussi un ventre commun au milieu comme les parties du penil; elle a aussi la vulve comme un balane [7] et la mitre ; elle a aussi le tentigo [8] comme un prépuce ; elle a aussi sa longueur, comme la verge, de 8 à 9 doigts. Elle a colligeance ou alliance avec le cerveau, le cœur, le foie et l'estomac, et est attachée au dos [9]. Entre elle et les mamelles sont continuées les veines du lait et des menstrues : raison de quoy, dit Galen, qu'Hippocras disait le laict estre frère du menstrue ; parquoy ils n'advient pas que d'un mesme temps les menstrues versent bien et que la femme allaicte [10]. » Parlant de

1. Organes.
2. « Amarry », matrice.
3. Trompes de Fallope.
4. Ovaire.
5. Vagin.
6. Il compare la disposition des trompes au-dessus de l'utérus à celle des canaux déférents au-dessus du scrotum.
7. « Le bout de la verge est nommé balane, c'est-à-dire gland ; la pertuis, mitre ; le chapeau, prepuce » (Guy de Chauliac).
8. Clitoris.
9. C'est une inexactitude, le principal moyen de fixité de l'utérus, représenté par les ligaments larges, étant latéral.
10. C'est vrai, une bonne nourrice n'est pas réglée.

la verge, Mondeville dit : « Le nom de membre honteux lui fut donné par les hommes, mais les noms de verge et de membre par excellence lui ont été donnés par les femmes, comme il ressort de leur façon de parler, et cela pour cause ». Elle a pour fonction d'expulser l'urine et le sperme ; « c'est le seul membre qui diminue ou augmente sans lésion de sa substance [1] ; son augmentation sert au coït, sa diminution à ses autres fonctions ». Il faut qu'elle soit assez longue pour atteindre le lieu de la génération dans la matrice, au moment de l'émission de la semence ; mais si elle était trop longue, le sperme se refroidirait en elle avant de tomber dans la matrice. — Elle est constituée d'un cartilage. La verge est creusée pour qu'elle puisse se remplir parfois d'esprits et de vapeur [2]. Dans le canal de la verge il y a 3 trous : un par lequel passe l'urine qui est le plus élevé, celui de l'éjaculation qui est plus bas, et un troisième décrit d'après Avicenne pour les pollutions nocturnes inconscientes [3].

Mondeville connaissait le cloisonnement des bourses, le processus vagino-péritonéal, la dépendance étroite qui unit la tunique vaginale au péritoine. Il dit plus loin : « Le sang nutritif, ayant subi une nouvelle digestion dans les testicules et les vaisseaux spermatiques, forme la matière spermatique ».

Mondeville : « La raison de la mobilité du prépuce est que son frottement favorise les mouvements de la matière spermatique, de sorte qu'elle jaillit plus rapidement des testicules et des vaisseaux spermatiques, afin de procurer dans le coït une plus grande jouissance. »

Chauliac, ayant comparé la matrice à un champ, compare la verge à un laboureur. Il donne une description assez correcte du cordon spermatique .

1. Tissu érectile.

2. Cette hypothèse a persisté longtemps.

3. Ce 3e orifice n'existe pas. Mondeville, n'admettant qu'un seul orifice urétral pour les deux canaux éjaculatoires, commet une erreur ; il est du reste vraisemblable qu'il se contente de désigner, par ce deuxième orifice, l'utricule de Morgagni.

Salicet explique la sensibilité du gland « pour qu'il y ait plus grande delectation dans le coït. » Il parle aussi des orifices qui s'ouvrent dans le canal de l'urètre. Pour M. Pifteau il aurait connu la descente des testicules.

Franco décrit ainsi les vaisseaux spermatiques. « Les vaisseaux spermatiques, vulgairement preparans, sont quatre : assavoir deux veines et deux artères, La veine dextre vient de la veine cave, et la senestre de la veine émulgente [1] le plus souvent. Les deux artères naissent et procédent de la grande artère, vis-à-vis l'une de l'autre, un peu au-dessous des émulgentes [2]. Ils passent sur l'os pubis avec le processus de péritoine ; ces quatre vaisseaux vont au testicule. Les diaculatoires ou expellans prennent leur naissance et origine du milieu du testicule, et sont appuyés et soutenus en un corps glanduleux nommé épidymi pour monter par dessus l'os pubis par la même voye et conduit du péritoine nommé par cy-devant processus, que les vaisseaux préparans sont descendus, et sont annexez et assemblez par une commune membrane, outre celle dudit péritoine, avec les vaisseaux préparans, jusques à la supérieure partie de l'os pubis. Auquel endroit se séparent d'avec les dits préparans et se vont insérer les dits diaculatoires au commencement du col de la vessie où il y a deux glandules nommées *prostates*, c'est-à-dire assistantz, dans lesquelles la semence se blanchit davantage qu'elle n'a esté ès testicules et se rend plus visqueuse, ou en somme prend sa dernière forme [3]. » Franco décrit les enveloppes des bourses.

1. Veine rénale.
2. Artères rénales.
3. Dans les vaisseaux spermatiques, appelés pour cette raison préparans, le sang commence à subir la série des transformations par l'intermédiaire desquelles il va devenir du sperme ; aussi est-ce pourquoi ces vaisseaux viennent de si haut et sont variqueux. Dans le testicule, deuxième transformation : « l'action du testicule est de cuire le sperme et le rendre blanc et apte à faire génération par sa température » température ici dans le sens de nature, constitution. Enfin dernière transformation dans la prostate. Il considérait donc la prostate comme une glande dépendant, non de

Il décrit au testicule un « muscle suspenseur venant des flancs, afin que les testicules soient participans du mouvement volontaire »; c'est le cremaster, et le cremaster dépendant des muscles abdominaux, suivant l'opinion de Mathias Duval, Henle et Richet. — Il dit que la verge « est le laboureur du champ de génération et nature humaine ». — Il cite la curieuse hypothèse suivante, avertissant du reste le lecteur qu'il la rejette. Les mâles seraient engendrés au côté droit [1] et les femelles au côté gauche, parce que le vaisseau spermatique gauche vient de la veine rénale et charrie un sang « impur, excrémenteux et séreux ». Il rejette cette hypothèse, attendu que la castration du testicule droit n'empêche pas la possibilité d'engendrer des fils, et celle du testicule gauche la possibilité d'engendrer des filles [2].

Appareil urinaire. — Les reins sont au nombre de deux : Salicet, Chauliac, Mondeville et Franco s'accordent tous à dire que le droit est plus haut situé que le gauche, alors que c'est le contraire qui est vrai. Mondeville décrit bien la région lombaire comme constituée de cinq vertèbres; il connaît l'épaisse couche musculaire qui délimite en arrière cette région, mais sans en énumérer les différents plans. Il sait qu'en dehors de cette épaisse masse musculaire, la paroi abdominale postérieure est infiniment plus mince. Par contre, grosse erreur, il place un feuillet péritonéal en arrière du rein. Il désigne sous le non d'axonge le tissu adipeux périrénal, qui a pour fonction de tempérer et diminuer la

l'appareil urinaire, mais de l'appareil génital; c'est l'opinion actuelle. Franco ajoute que le produit de la sécrétion prostatique, plus fluide que le sperme, ou bien a pour fonction de le diluer, ou bien, déversé dans l'urètre en dehors de l'éjaculation, lubréfie le canal.

1. Testicule droit.

2. Nous avons retrouvé cette réfutation dans l'œuvre d'Amboise Paré, que Franco ne cite pas; mais j'ai lieu de supposer que Franco l'a empruntée à Ambroise Paré. Quant à l'hypothèse, elle remonte à l'antiquité; Censorinus l'attribue à Anaxagone et à Empédocle.

chaleur des reins due à l'irritation de l'urine ; il connaît les calices et bassinets ; la veine kylis [1] donne une veine à chaque rein : elles sont dites conduits urinaires ou *canaux des reins* [2] et pénètrent dans la substance spermatique qui est au milieu des reins, où elles apportent de la susdite veine l'aquosité urinale qui n'est cependant pas tout à fait dépourvue de sang ; de cette aquosité ainsi amenée dans les reins, la vertu séparative de ces derniers attire et sépare le sang pour leur propre nutrition : cette aquosité ainsi dépouillée prend le nom d'*aquosité urinale* et est envoyée par les deux canaux urinaires [3] à la vessie. (Mondeville).

Chauliac dit : « En chacun d'iceulz (reins) double canal ou col : par l'un ils attirent l'aquosité de la veine cave et par conséquent du foie, par l'autre ils transmettent à la vessie cette aquosité dite urine. Entre les deux rognons, sur les vertèbres, passent la veine cave et l'artère aorte, desquelles veines assez près des rognons naissent les vaisseaux spermatiques. »

Pour Mondeville, la vessie est constituée de deux membranes ; le col est un peu charnu, allongé chez les hommes et se continuant par la verge en traversant le périnée ; court chez les femmes, se rattachant à la vulve. Placé chez l'homme entre l'os du pubis et le rectum ; chez les femmes entre cet os et la matrice ; à la vessie se rapprochent près de son col les canaux urinaires internes qui des reins apportent l'urine. Il y a au col de la vessie un lacerte [4] qui, lorsqu'il est contracté, retient l'urine ; lorsqu'il se relâche l'urine est immédiatement expulsée. — Et ceci qui est très curieux : « Les canaux urinaires internes pénètrent dans deux trous de la tunique externe de la vessie, près du col. Lorsque l'urine a ainsi pénétré entre les deux tuniques de

1. Veine cave inférieure.
2. Pori uritides vel canales renum.
3. Uretères.
4. Sphincter.

la vessie, par un mouvement naturel, elle remonte un peu entre l'une et l'autre tunique vers le fond, car le fond est plus élevé que le col ; elle trouve alors la tunique interne perforée et pénètre ainsi dans la cavité de la vessie. Par le fait que l'urine chemine ainsi entre les deux tuniques, il arrive que plus la vessie est remplie d'urine, plus les tuniques sont fortement pressées l'une contre l'autre, et comme les trous des deux tuniques ne sont pas placés vis-à-vis l'un de l'autre, l'urine ne peut refluer par eux, à moins que le col de la vessie ne soit obstrué au point qu'il n'y puisse absolument rien passer [1] ».

Franco fait cette remarque intéressante : les vaisseaux de la rate et des reins sont à la fois des vaisseaux de nutrition et de fonction ; mais la « vessie et la vésicule du fiel ne sont pas nourriz par les mesmes conduits dont ils attirent les excrements et superfluitez ».

Système nerveux. — Ils connaissaient les ventricules du cerveau : ils désignaient le ventricule latéral sous le nom de ventricule antérieur. Mondeville dit que ce ventricule « semble en former deux »[2]. Le troisième ventricule est appelé ventricule moyen, ventricule du milieu. Le quatrième ventricule est désigné par eux sous le nom de troisième [3].

Pour Mondeville, dans le ventricule antérieur « réside la faculté imaginative, recevant du sens commun les appa-

1. Ceci est curieux, car en effet on admet aujourd'hui que la portion terminale de l'uretère chemine obliquement dans la paroi vésicale, de telle sorte que plus la vessie est pleine, plus l'urine a de mal pour pénétrer par l'orifice uretéral. Ici un rapprochement s'impose.

2. Veut-il dire que ce ventricule antérieur est bilatéral, ou veut-il désigner, par là, l'étage supérieur frontal et l'étage inférieur sphénoïdal de ce ventricule? Cette dernière interprétation paraît la plus vraisemblable.

3. Les ventricules antérieurs et le ventricule du milieu correspondent à n'en point douter à nos ventricules latéraux et à notre ventricule moyen : le troisième ventricule correspond-il à notre quatrième ventricule ? c'est moins sûr.

rences des choses sensibles ; lesquelles il a lui-même reçu du monde extérieur, apportées qu'elles lui sont par les organes spéciaux[1]. Le ventricule du milieu est beaucoup plus petit que les autres ; c'est en lui que se trouve la faculté d'appréciation, c'est là qu'on discerne, réfléchit et juge des choses présentées. » Dans le troisième ventricule, plus grand que celui du milieu, plus petit que le premier, est le siège de la mémoire : il thésaurise les pensées et les perceptions.

Chauliac dit : « A la première partie du ventricule antérieur est assigné le sens commun, à la seconde l'imagination ; au ventricule du milieu est située la pensée et la raisonnante ; à celui de derrière la mémoire et la recordation. »

Guillaume de Salicet admettait les mêmes localisations cérébrales.

Entre les divers ventricules se trouvent des conduits où circulent les esprits. Le nerf optique et le nerf acoustique sont creux, pour que les esprits puissent y circuler ; or nous savons actuellement que ces deux nerfs, qui sont plutôt des expansions du cerveau que des nerfs proprement dits, sont vésiculeux au début de leur développement. Il y a là un rapprochement curieux à faire, simple coïncidence du reste : l'optique et l'acoustique sont les seuls nerfs ayant ce mode de développement, et c'étaient les seuls nerfs considérés comme creux par nos anciens auteurs.

Relativement aux méninges : « Les vaisseaux de la pie-mère imbibent la substance du cerveau ; la dure-mère a pour fonction de le protéger » (Salicet). Il ajoute : « La pie-mère est tissée à la manière d'un rets par les artères et les veines, liant et tenant ces artères et ces veines assujetties ensemble par sa constitution panniculaire ; la pie-mère se continue avec le cerveau en certains endroits au moyen des veines et des artères qui sortent de ce pannicule et pénètrent les commissures et divisions du cerveau ». — « De la dure-mère sort par les commissures le péricrane » (Chauliac), ce qui

1. Les organes des sens.

est une erreur anatomique ; mais ils pensaient qne le péricrane et la dure-mère étaient de même nature et avaient les mêmes fonctions, ce qui est vrai, la dure-mère dans ses feuillets externes fonctionnant comme périoste.

« *La nuque ou moüelle du doz* sort du parencéphale [1] et non pas nue, ains enveloppée de deux taies [2], tout ainsi que le cerveau, descendant par le milieu des vertèbres jusqu'à la fin du doz. De laquelle naissent principalement les nerfs motifs » (Chauliac).

Relativement aux nerfs, Chauliac dit : « Il y a sept paires de nerfs qui naissent immédiatement du cerveau et trente par le moyen de la nuque et un sans compagnon qui naît du bout de la queue [3]. » Relativement à la physiologie des nerfs, il ajoute « *Scavoir si le sens et le mouvement sont portés par un même nerf ou par divers*? Galien semble tenir qu'aucunes fois, c'est par un, aucune fois par divers. Et encore plus difficile de rechercher *si les susdites facultés sont portées substantiellement, ou par irradiation* » : la question est difficile, « parquoy il faut mieux la laisser dormir ».

La première paire crânienne, ce sont les nerfs optiques, « nerfs concaves et qui, lorsqu'ils se séparent du cerveau, sont réunis un tant soit peu » [4]. La deuxième paire est représentée par les trois nerfs moteurs du globe oculaire et le ganglion ophtalmique, « nerfs venant aux yeux par l'orifice de l'œil qui est au crâne [5], lesquels nerfs donnent

1. Partie postérieure du cerveau.

2. Les méninges.

3. Il y a 12 paires de nerfs crâniens et 31 paires rachidiennes. La classification actuelle des nerfs crâniens est celle de Soemmering et Vicq d'Azyr, remontant à la fin du siècle dernier. Avant, Willis n'admettait que 10 paires, décrivant du reste nos 12 paires, mais les classant autrement.

4. Chauliac dit « les nerfs optiques procèdent des deux côtés et s'unissent dedans le crâne, et puis se despartent à chaque œil du côté qu'ils naissent et non pas en croisant ou changeant de dextre à senestre comme aucuns ont pensé. » Il décrit le chiasma, mais il n'y a que contact des nerfs entre eux, sans entrecroisement. L'expression de Guillaume de Salicet « nerfs concaves » désigne le chiasma.

5. Trou optique et fente sphénoïdale.

aux yeux le mouvement et la sensation ». Chauliac dit que les muscles moteurs de l'œil sont au nombre de six. La sixième paire fournit à la langue ses nerfs sensitifs, correspondant au lingual du trijumeau, et la septième fournit à la langue ses nerfs moteurs correspondant au grand hypoglosse. L'interprétation des troisième, quatrième et cinquième paires est plus délicate, et nous entraînerait dans de trop longs détails : la cinquième est peut-être l'auditif.

Chauliac et Salicet décrivent très bien la membrane et les milieux de l'œil ; les méninges accompagnent le nerf optique jusqu'au globe oculaire ; la sclérotique, la secondine [1] et la rétine naissent du nerf optique ; l'aranée [2] de la rétine ; la cornée vient de la sclérotique et la conjonctive du périoste crânien [3]. Ils ne signalent que 7 nerfs cervicaux au lieu de 8 ; c'est qu'ils ne considèrent pas l'atlas comme une vertèbre ; les nerfs du diaphragme naissent de la cinquième paire cervicale.

Chauliac appelle le crâne « le pot de la tête ». Il est constitué de sept os : le frontal, c'est le coronal, « quelquefois ayant une commissure qui traverse le milieu du front [4] » ; les pariétaux sont appelés os vernals par Salicet ; l'occipital, c'est l'os lambdoïde ; les temporaux sont les pierreus, « là sont les trous des oreilles » ; le sphénoïde « paxillaire ou basilaire, est comme un coing sur le palais, asseurant et soutenant tous les dits os ». Ils connaissaient les os vormiens. Salicet décrit l'atlas sous le nom de passile ou sustentaculum.

Nous pourrions continuer la lecture et la critique de nos vieux textes en passant à l'étude des membres, mais l'intérêt en est moins considérable et nous serons bref à ce sujet ; ils décrivent assez bien les os, avec des comparaisons tou-

1. Choroïde.
2. Membrane hyaloïde.
3. Almuchate.
4. Suture médio-frontale, métopique.

jours imagées; ils connaissent les principaux vaisseaux. Quant aux muscles, ils n'en ont qu'une connaissance des plus imparfaites : ils ne disséquaient pas assez.

Le but que nous nous sommes proposé en empruntant ces textes à nos vieux auteurs a été de rappeler que, bien avant Vesale et Harvey, des esprits éclairés avaient abordé l'étude de l'anatomie et de la physiologie avec un certain sens critique et y avaient apporté des vues ingénieuses et qui sont souvent curieuses à rapprocher des théories actuelles. — Faisons encore remarquer que bien avant Vesale on a disséqué.

Du reste, on peut diviser le Moyen-âge en trois périodes : dans une première on s'inspire exclusivement de la science arabe ; dans une seconde, on délaisse les Arabes pour revenir aux Grecs, que l'on écoute du reste tout aussi aveuglément ; dans une troisième enfin on arrive, sinon à l'expérimentation, du moins à l'observation .

Le XIIIe siècle est le dernier des siècles exclusivement conservateurs et au XIVe siècle déjà on a commencé à délaisser les Arabes et les Grecs et on tâche d'observer ; mais ces efforts ne furent alors que le propre de quelques esprits de génie et restèrent isolés. Au XVe siècle, le mouvement s'accentue. Le XVIe siècle fut vraiment novateur; ce fut, pour le point qui nous occupe, l'âge d'or de l'anatomie.

Nous nous proposons ultérieurement de tirer de nouvelles conclusions de ces textes — de revenir sur l'état de l'anatomie dans l'antiquité — et d'essayer d'aborder l'œuvre de Vesale et de son époque. Pour le moment, si ces quelques pages ont pu inspirer à certains le désir de lire de plus près nos vieux textes, notre but aura été pleinement atteint.

VICTOR NICAISE.

DE L'EXPRESSION « DIAPHRAGMA »

DANS L'HISTOIRE DE LA GÉOGRAPHIE ANCIENNE

Il y a un point dans la cartographie des Anciens (des Grecs, bien entendu, car eux seuls ont eu vraiment une science géographique), que nous voudrions fixer d'une façon plus précise, c'est la question du *Diaphragma*. On appelle ainsi la division du monde habitable, de *l'Oecoumène*, en deux parties égales par une ligne tirée dans le sens de la plus grande dimension, celle de la longueur, nous dirions de la longitude. Dans cette question, il nous faudra distinguer deux choses, le mot même de *diaphragme*, employé souvent pour désigner cette ligne de séparation, et le tracé de cette ligne elle-même. Ce sont les deux points que nous allons successivement examiner.

I. Observons d'abord — et ceci est très important — que l'emploi du mot *Diaphragma* dans un sens géographique est très rare ou plus exactement unique. Dans la langue usuelle, il ne signifie pas autre chose que séparation — en médecine, il a un sens identique. Non seulement la langue des géographes l'emploie peu ou point, mais elle se sert d'un autre terme pour indiquer la ligne de démarcation des deux parties égales de *l'Oecoumène*. Par exemple, Agathémère, parlant de l'œuvre de Dicéarque, nomme cette ligne εὐθεῖα ἄκρατος τομή, soit une simple coupure en ligne droite. Strabon se sert de l'expression γραμμή ou ligne et il appelle ainsi l'équateur ἰσημερινὴ γραμμή, la ligne des jours égaux. Il précise encore cette façon de parler quand il dit

qu'Eratosthène divise la longueur de la terre habitée — τὸ τῆς οἰκουμένης μῆκος γράφει ; c'est l'emploi du verbe pour le substantif, mais l'expression demeure la même. Ptolémée se sert d'une expression analogue pour indiquer la ligne qui sépare en deux *l'Oecoumène*. — Plus tard, quand on rencontre un écho de cette doctrine dans Cosmas Indicopleustes, il appelle cette ligne τὸ μεσαίτατον τοῦ κόσμου, le milieu du monde.

En réalité, cette expression de *Diaphragma* employée par les modernes pour désigner la ligne médiane du monde ne se trouve pas avec ce sens chez les géographes anciens. Un seul géographe et explorateur, Scylax de Caryanda l'a employée ; encore faut-il remarquer que sous le nom de *Périple de Scylax* nous avons, comme on sait, une compilation appartenant à différentes époques. Le passage se trouve à la fin du Périple et est intitulé [1] Διάφραγμα διὰ τῆς θαλάττης ἀπὸ τῆς Εὐρώπης εἰς τὴν Ἀσίαν ἐπιεικῶς εὐθὺ κατ' ὀρθόν, c'est-à-dire en ligne presque droite, de Chalcis par Samos au Mont Mycale sur la côte d'Asie-Mineure. Puis plus bas il est question d'un ἕτερον διάφραγμα ὀρθὸν κατ' εὐθύ c'est-à-dire tout droit par le cap Malée, Cythère, la Crète, l'île de Rhodes et de là à la côte d'Asie. Mais quel est ici le sens exact du terme διάφραγμα ? Il semble certainement avoir celui de traversée, à moins que l'on n'admette que l'auteur ait lui-même proposé deux lignes ou tronçons de lignes pour diviser le monde et que le dernier correspondrait partiellement avec la ligne médiane de Dicéarque. Cette hypothèse elle-même est assez difficile à admettre, car l'auteur compte du cap Malée en Asie par la Crète et Rhodes 4.270 stades ; il a ainsi l'air de tracer un itinéraire.

Quoi qu'il en soit, les modernes ont pris cette expression de διάφραγμα dans le sens de ligne de séparation de *l'Oecoumène*, donnant ainsi une acception géographique au sens général du mot, mais sans indiquer l'origine de cette acception.

1. *Geogr. Graeci minores*, I, 95.

Ainsi ont fait, en France, Gossellin et Vivien de Saint-Martin, en Allemagne, Reinganum et Hugo Berger. M. Berger, dont la contribution à l'histoire de la géographie ancienne a été si considérable, constate simplement le fait; il croit que ce terme de diaphragme s'est d'abord appliqué au Taurus, puis de là s'est étendu à toute la ligne séparant les deux moitiés de *l'Oecoumène*, ligne dont le Taurus n'était qu'une section. Ne peut-on pas supposer que cette expression était le terme vulgaire, celui de la langue courante, par lequel on désigna plus particulièrement le parallèle de Rhodes, regardé par certains géographes comme marquant le milieu de *l'Oecoumène*? Du reste, nous faisons de même quand nous disons la *Ligne* tout court pour désigner l'équateur; nous prenons un terme très général pour l'employer dans un sens technique, sans qu'il nous soit besoin de le qualifier autrement.

Voyons maintenant ce qu'il faut entendre par cette division du monde, communément exprimée par ce terme de diaphragme.

II. Cette idée de la division du monde en deux parties est d'origine ionienne. Homère, par exemple, se représente la terre comme un disque entouré par le fleuve Océan et au milieu duquel est la mer Intérieure, à distance égale des Hyperboréens au Nord et des Éthiopiens au Sud. Mais il ne saurait être question ici d'une doctrine précise, ni d'une représentation graphique quelconque. Les premiers géographes grecs, tels que Anaximandre, Hécatée, Hellanicos, eurent-ils une doctrine à ce sujet, nous n'en savons rien[1]. Hérodote, sans faire de théorie géographique, a cependant des idées qui méritent, pour notre sujet, d'être retenues. Au Nord du monde, il place l'Europe, et au Sud, lui faisant pendant, la Libye et l'Asie. Il sépare l'Europe des deux autres parties du monde par une ligne formée par le détroit de Gadès, la Méditerranée, le Phase, l'Araxe et la Cas-

1. *Hérodote*, IV, 32.

pienne. Nous tenons déjà ici le *diaphragma* presque en fait, dans son premier dessin, et nous pouvons déjà saisir cet élément cartographique qui va se perpétuer à travers toute l'antiquité. Cette idée se retrouve dans l'enseignement d'Aristote. Dans ses *Meteorologica* [1], le philosophe dit que la longueur de la terre l'emporte en étendue sur la largeur et que la ligne qui s'étend des colonnes d'Hercule à l'Inde est, en étendue, dans la proportion de 5 à 3 à celle qui va d'Éthiopie au Palus Mæotis et aux dernières extrémités des contrées de la Scythie. Ainsi Aristote nous donne les deux dimensions de la carte qu'on peut regarder comme la plus ancienne; mais il n'est pas question ici de l'île de Rhodes sur laquelle se coupaient les latitude et longitude d'Eratosthène.

La doctrine d'Aristote a dû certainement donner naissance à la célèbre division de Dicéarque, son disciple : il n'a fait, en somme, que préciser la doctrine du Maître. La théorie de Dicéarque ne nous est connue que par le texte suivant d'Agathémère [2].

« Δικαίαρχος δ' ὁρίζει τὴν γῆν οὐχ ὕδασιν, ἀλλὰ τομῇ εὐθείᾳ ἀκράτῳ, ἀπὸ Στηλῶν διὰ Σαρδοῦς, Σικελίας, Πελοποννήσου, Καρίας, Λυκίας, Παμφυλίας, Κιλικίας καὶ Ταύρου ἑξῆς ἕως Ἰμαοῦ ὄρους. Τῶν τοίνυν τόπων τὸ μὲν Βόρειον, τὸ δὲ Νότιον ὀνομάζει. »

Il est évident que, dans ce texte, ὁρίζει veut dire diviser et non borner et Agathémère marque bien en quoi consiste l'originalité de Dicéarque. Avant lui, les terres étaient considérées comme séparées par la mer Intérieure. Dicéarque au contraire, ne prend pas pour base de sa division un accident physique, mais une pure ligne droite (τομῇ εὐθείᾳ ἀκράτῳ) quelque chose comme un tracé géométrique dont les accidents topographiques ne sont que l'expression visible

1. *Météor.*, II, 5. 26.
2. *Geogr. Graeci Minores*, II, 472.

intermittente. C'est ce que signifient les mots employés par Agathémère, une coupure absolument droite. Le parallèle de Rhodes n'est pas nommé ici, mais il est évident que du Péloponèse à la Carie, nous devons passer par cette île. A part cela, nous tenons tous les éléments du *Diaphragma* tel que les Anciens se le sont figuré, c'est-à-dire, se prolongeant à travers l'Asie par le Taurus et le Mont Imaüs. D'après Strabon, ces monts sont l'extrémité orientale du Taurus [1]; ils bornent l'Inde au Nord, de l'Arie à la mer Orientale (soit du Turkestan au golfe du Bengale). Ces montagnes portent les noms de Imaüs, Hemodus et Paropamisus (le Pamir). Strabon parle ici d'après Arrien [2] qui rapporte que le Taurus coupant toute l'Asie (τέμνων τὴν Ἀσίαν πάσην) porte différents noms, et que les Macédoniens avec Alexandre l'ont appelé Caucase.

Dicéarque, par sa ligne, détermine donc deux hémisphères ou plus proprement deux sections (car sa division ne s'applique qu'à *l'Oecoumène*) : le Nord et le Sud. C'est là l'essentiel de la division de Dicéarque; c'est ce qui a fait penser que sa carte avait été vraiment construite, car cela permettait d'orienter les points par rapport au *Diaphragma* et aux directions du Nord et du Sud. Mais il faut bien retenir que toute idée scientifique est absente d'une telle carte, puisqu'elle ne s'appuyait sur aucune notion astronomique. C'est Eratosthène qui devait avoir le mérite de faire cette révolution; on ne peut donc que sous réserves, regarder Dicéarque comme le précurseur d'Eratosthène. Et cela d'autant plus que Dicéarque n'a nullement tracé un méridien à la hauteur de l'île de Rhodes, comme l'a écrit Vivien de Saint-Martin, assertion qui ne repose sur aucun texte.

Avec Eratosthène, la ligne appelée vulgairement *diaphragma* prend une valeur scientifique, mais, comme nous l'allons voir, elle n'est plus le diaphragme. Chez Dicéarque,

1. *Strabon*, XV, 1, 11.
2. *Hist. Indica*, 2, 2.

cet élément n'avait qu'une valeur empirique. Il était étroitement lié à l'idée qu'il se faisait du monde. Or, ses connaissances ne devaient pas aller, au Nord, plus loin que les Scythes, au Sud, plus loin que les Éthiopiens : il devait rejeter comme Polybe, au dire de Strabon, toute la partie N. E. de l'Europe, puisqu'il n'ajoutait pas foi aux voyages de Pythéas. Dans de pareilles conditions sa ligne était bien le milieu du monde. Et du reste, de la part des Grecs, une pareille conception n'était-elle pas naturelle? Ce n'était pas pour eux une question d'amour-propre que de mettre au centre du monde la Méditerranée, qui fut la « mer grecque » avant d'être la « mer romaine ». Cette idée correspondait à leurs connaissances géographiques touchant les extrémités de l'Oecoumène ; ils trouvaient, dans l'axe de la Méditerranée, le Taurus avec une orientation analogue, et qui leur semblait prolongé par les montagnes de l'Arie et du Nord de l'Inde. De là à combiner tous ces éléments pour en faire une sorte de démarcation visible de l'Oecoumène, il y avait un procédé tout naturel et il est très compréhensible que les Grecs y aient eu recours.

Eratosthène, comme tous les Anciens, distingue dans le monde la terre habitée, l'Oecoumène. Sur l'univers dont la circonférence est évaluée par lui à 252.000 ou 250.000 stades [1]. il découpe une partie dite Oecoumène ; c'est sa carte ou table, πίναξ, comme dit Strabon ; il lui donne 77.800 stades de long (O. Est) et 38.000 de large (S. Nord), afin que la largeur soit moindre que la moitié de la longueur [2], et sur cette carte, Eratosthène trace par un procédé scientifique, c'est-à-dire d'après l'astronomie, un certain nombre de parallèles. Ces parallèles scientifiquement relevés sont au nombre de sept, calculés d'après la durée du jour solsticial, ce qui per-

1. M. Hugo Berger a longuement et savamment discuté ces deux chiffres (Voy. *Die geographischen Fragmente des Eratosthenes* p. 101).
2. *Strabon*, I, IV, 5.

met de les comparer avec notre latitude, comme nous le faisons dans le tableau suivant.

Tableau des parallèles calculés par Eratosthène.

Parallèles	Durée du jour solsticial	Latitude correspondante
1. Méroë (Confluent du Nil et de l'Atbarah) et sud de l'Inde	13 heures	16° 46′
2. Syène et golfe Persique	13 — 1/2	24° 13′
3. A 400 stades au Sud d'Alexandrie	14 —	30° 49′
4. Rhodes et golfe d'Issus	14 — 1/2	36° 32′
5. Borysthène et Bretagne (Angleterre) méridionale	16 —	49° 03′
6. Nord de la Bretagne	19 —	61° 20′
7. Thulé	24 —	66° 33′

Il y a certainement dans Eratosthène d'autres parallèles cités, mais leur distance est évaluée en stades et non calculée astronomiquement. Le parallèle de Rhodes, vulgo diaphragma, est calculé scientifiquement ; ce n'est pas une ligne arbitrairement tracée et joignant bout à bout des accidents topographiques plus ou moins à la suite les uns des autres. Elle est calculée en effet de telle façon que tous ses points soient également distants de l'équateur (παράλληλος τῇ ἰσημερινῇ γραμμῇ). Ainsi la situation des lieux par rapport au *diaphragma* n'a plus, comme nécessairement chez Dicéarque, une valeur fictive, mais est une réalité scientifique. — De plus, à travers ce parallèle, Eratosthène trace le premier méridien par Méroë, Syène, Alexandrie, Rhodes, le Borysthène. Cette longitude est la seule qu'il ait donnée avec celle de Carthage, de la mer de Sicile et de Rome. C'est donc lui et non Dicéarque [1] qui a coupé le diaphragme par un méridien et construit ainsi vraiment une carte d'après des données mathématiques.

Mais ce parallèle de Rhodes que nous continuons encore à nommer Diaphragme, mérite-t-il encore ce nom? Oui, si

1. *Strabon*, II, 1, 40.

l'on ne considère que la nomenclature topographique, puisque, des colonnes d'Hercule[1], il se prolonge par le détroit de Sicile, l'extrémité du Péloponèse et de l'Attique, Rhodes, le golfe d'Issus, le Taurus, jusqu'aux extrémités de l'Inde, car le Taurus d'Eratosthène se prolonge, bien entendu, à travers toute l'Asie. Mais cette ressemblance du diaphragme dans Eratosthène et dans Dicéarque n'est qu'apparente. Rhodes, en effet, est située pour Eratosthène à 3.750 stades d'Alexandrie, celle-ci à 10.000 de Méroë, Méroë à 3.400 stades du parallèle de la Cinnamomifère (Guardafui) et de Taprobane (Ceylan), ce qui met le parallèle de Rhodes à 17.150 stades de la terre habitée au Sud et à 20.850 stades de la limite du Nord.

Donc, ce diaphragme n'est plus, dans Eratosthène, la séparation absolue de l'Oecoumène en deux parties égales.

Ces données d'Eratosthène se rencontrent identiques dans Hipparque avec toutefois une très légère différence[2]. Hipparque admet aussi une ligne droite des colonnes d'Hercule en Cilicie par Rhodes; mais, en Asie, il ne lui donne pas tout à fait le même prolongement qu'Eratosthène : il veut que le côté septentrional de l'Inde ne soit pas dans l'axe du parallèle de Rhodes, mais plus au Nord.

Que va maintenant devenir cette idée du diaphragme à l'époque romaine, avec Pline, Strabon et Ptolémée? Avec le premier, toute notion astronomique disparaît[3]. Il semble revenir à l'idée d'un simple tracé linéaire, une mesure graphique comme avait fait Dicéarque ; il parle de la largeur de la terre habitée qu'il estime à 8.568.000 pas et il pense qu'on peut prendre cette largeur suivant deux lignes, ce qui montre bien l'absence d'un élément astronomique dans sa division. L'une et l'autre partent des bouches du Gange; la

1. *Strabon*, II, 1, 1.
2. *Strabon*, I, 1, 11.
3. *Hist. Nat.*, II, 108-109. Les mesures de Pline se retrouvent dans le *De mensura orbis* de Dicuil.

première passe par l'Inde, la Parthique, Issus, Chypre, Rhodes, le cap Ténare, Lilybée de Sicile, Calaris de Sardaigne et Cadix ; l'autre par l'Euphrate, la Cappadoce, la Phrygie, la Carie, Éphèse, Délos, Corinthe, Patras, Leucade, Brindes, Rome, les Alpes, les Pyrénées, l'Océan.

On voit que les deux lignes diffèrent sensiblement et que les derniers points de la seconde sont bien vagues. Mais notons que, quand il s'agit de déterminer l'autre dimension de la terre fixée par lui à 4.490.000 pas, Pline fait passer sa ligne par Méroë, Rhodes et le Tanaïs. Il y a donc là une persistance de la cartographie d'Eratosthène.

Strabon étend la terre sur 70.000 stades [1] d'Ouest en Est et lui donne du Nord au Sud 38.800 ou 38.100 stades. Mais sur ce chiffre 30.000 ou 29.300 seuls appartiennent réellement à l'Oecoumène. Cette Oecoumène de Strabon commence au Sud à la région Cinnamomifère (comme celle d'Eratosthène) ; mais au Nord, la différence est grande entre la carte d'Eratosthène et Hipparque et celle de Strabon. On sait que Strabon, comme Polybe, ne prête pas créance aux récits de Pythéas [2] ; il traite même notre grand Marseillais de menteur. Dans ces conditions, on ne peut demander à Strabon d'étendre la limite de l'Oecoumène jusqu'à Thulé ; il l'arrête à 9.000 stades de Marseille, à la hauteur de notre 52° degré Nord. De là, la nécessité pour lui de rejeter la Bretagne sur la côte Ouest de la Gaule et de mettre au nord de la Bretagne, l'Hibernie qu'il déclare presque inhabitable à cause du froid. En conséquence, le parallèle de Rhodes est encore bien moins le milieu de l'Œcoumène qu'avec Ératosthène. Strabon le place à 11.500 stades de la limite Nord de la terre habitée et à 18.500 de celle du Sud. Pour cette seule mesure, il se rapproche d'Eratosthène.

Quant à la constitution topographique du parallèle, Strabon reprend les données de ses devanciers, c'est-à-dire, les

1. *Strabon*, II, v, 9.
2. *Strabon*, III, i, 4.

colonnes d'Hercule, le détroit de Sicile, le golfe d'Issus, le Taurus, et le fait aboutir à la mer Orientale, entre l'Inde et la Scythie. — Mais ici encore nous sommes loin du Diaphragme réel entre les deux parties de l'Œcoumène.

Il en est de même dans Ptolémée. Celui-ci ne se sert nullement du parallèle de Rhodes pour établir sa division entre les deux parties du monde; il insiste toutefois sur l'importance de ce parallèle, sur lequel sont calculées les longitudes [1]. Et c'est suivant ce parallèle que lui-même compte la longueur de la terre habitée. Il l'étend des îles Fortunées au pays des Sères, en passant par le cap Sacré, le Bétis, les colonnes d'Hercule, Calpé, Calaris de Sardaigne, Lilybée de Sicile, le Ténare, Rhodes, Issus; de là, par la Mésopotamie, à la Médie, à Ecbatane, aux Portes Caspiennes, etc. Il donne à ce parallèle une longueur égale à 177° 15′. A quelle dimension réelle cela répond-il? nous ne le saurions dire, car ce n'est pas le lieu pour nous de nous engager dans une discussion sur la valeur du stade. Une chose au moins est certaine, c'est qu'en prenant sur le parallèle de Rhodes la plus grande longueur de la terre habitée, Ptolémée suit les traditions de la géographie ancienne. Mais s'il la suit, il n'en est pas dupe, car si, dans la pratique, il compte sur le parallèle de Rhodes tout un ensemble de lieux, il sait bien que leur latitude n'est pas exactement la même ; la preuve c'est qu'il donne une latitude différente au cap Ténare (34°20′), à Rhodes (36°) et aux portes Caspiennes (37°).

Enfin Ptolémée, comme Marin de Tyr, arrête au 63° la terre habitée au Nord; donc, le parallèle de Rhodes étant au 36°, il s'en faut que le soi-disant *diaphragme* soit chez lui une véritable limite de démarcation.

On peut dire que la géographie scientifique des Grecs avait sacrifié le diaphragme en tant que séparation des deux

1. *Ptolémée*, I, 10, 12.

parties de l'Œcoumène. Mais c'était là une donnée empirique se rattachant aux plus vieilles conceptions géographiques et s'expliquant, nous l'avons dit plus haut, par la situation même du monde grec ; une fois maîtresse des esprits, elle ne devait plus les quitter. Avec l'hellénisme, elle se répandit dans le monde oriental, comme le prouve ce que rapporte Cosmas Indicopleustes. Les sages de l'Inde lui auraient dit que si l'on tendait une corde de Tsina à l'empire romain, elle couperait le monde en deux et aboutirait à Gadès [1]. Cette ligne est le μεσαίτατον τοῦ κόσμου. On voit par là combien les traditions sont fortes dans le domaine de la science, et comment ce domaine peut être envahi par des procédés empiriques dont il est parfois fort difficile de se défaire.

Paul Meuriot.

1. Migne, *Patres Graeci*, t. LXXXVIII, p. 95-98.

SUR LA CONSTITUTION D'UN

RÉPERTOIRE BIBLIOGRAPHIQUE

DE L'HISTOIRE DES SCIENCES

De nos jours l'activité littéraire dans le domaine de l'histoire des sciences a pris un accroissement si considérable que la constitution d'une bibliographie particulière pour ce domaine devient déjà de plus en plus désirable. Naturellement on peut, on doit même comprendre dans les bibliographies des différentes sciences les écrits relatifs à leur histoire, et si l'on avait un recueil complet de telles bibliographies, on pourrait se passer d'un répertoire bibliographique composé particulièrement pour l'histoire des sciences. Mais, d'une part, la composition de bibliographies générales des sciences est excessivement laborieuse, et je ne crois pas que nous en possédions, à l'heure actuelle, une seule qui soit à même de nous fournir des renseignements satisfaisants snr la littérature relative à *l'histoire* de la science; d'autre part, la constitution d'une bibliographie de l'histoire des sciences en général contribuerait évidemment à rompre l'isolement actuel des différentes branches de cette histoire, et cela aurait lieu même si, dans la bibliographie, les différentes sciences restaient entièrement séparées les unes des autres, tandis que l'utilité de la bibliographie augmenterait considérablement, si l'on pouvait y classer ensemble les écrits relatifs à l'histoire des différentes sciences.

Mais un tel classement est-il possible?

A notre avis, on peut répondre par l'affirmative, au moins dans un certain sens. Sans doute, parmi les recherches de l'histoire d'une certaine science, il y en a un très grand nombre se rapportant à des points particuliers et n'ayant de l'intérêt que pour les spécialistes dans cette science ; aussi, selon nous, il serait peu à propos de classer ces recherches sans avoir égard en premier lieu à la matière dont elles traitent. Les écrits de cette nature devraient donc être classés par sciences.

Pour ce qui concerne les autres recherches sur l'histoire des sciences, il me semble qu'elles peuvent être convenablement classées ensemble. Les traités généraux de l'histoire des différentes sciences formeront alors une première section, où l'ordre des écrits sera le même que dans le système de classification des sciences; dans des notes on pourra signaler les plus importants ouvrages sur l'histoire de certaines branches de la science en question. Dans la seconde section on comprendra les traités relatifs à des périodes particulières du développement des sciences, par exemple, l'antiquité et le moyen âge, classés par ordre chronologique des périodes; dans chaque période, les écrits seront rangés comme dans la première section. Ces deux sections seront évidemment d'une grande utilité lorsqu'il s'agira de composer une histoire générale des sciences qui puisse satisfaire même les spécialistes.

Dans le répertoire bibliographique projeté il conviendrait d'avoir aussi deux autres sections, où tous les écrits seraient classés ensemble, indépendamment des sciences dont ils traitent. L'une de ces sections comprendrait les recherches sur l'histoire des sciences des différents pays, rangées d'après les pays, et pour chaque pays dans l'ordre chronologique des sujets traités. L'autre section serait consacrée à des biographies scientifiques d'éminents savants, et ici l'ordre chronologique est sans doute aussi le plus convenable. On voit de

suite quels grands services ces deux sections pourraient rendre aux recherches sur l'histoire des sciences.

En résumé, le répertoire bibliographique projeté aurait les sections principales suivantes :

I. Traités de l'histoire générale des différentes sciences.

II. Traités de périodes particulières du développement des différentes sciences.

III. Histoire des sciences dans différents pays.

IV. Biographies d'éminents savants.

V. Recherches sur des points spéciaux dans le domaine des différentes sciences.

Dans les sections I-IV, les écrits relatifs à différentes sciences sont classés ensemble, tandis que la section V n'est qu'un recueil de bibliographies, chacune se rapportant à une certaine science.

Il va sans dire que, à la fin du répertoire, serait ajouté un index complet des noms et des matières.

G. Eneström.
(Stockholm)

NOTES

SUR LES MANUSCRITS FRANÇAIS

De Munich 247 à 252 et de Vienne 7049-7050.

Dans une visite que j'ai faite, en octobre 1899, de quelques bibliothèques étrangères, je me suis proposé, comme but accessoire à des recherches d'un tout autre ordre, d'examiner les manuscrits français intéressant l'histoire des sciences au XVIIe siècle. Je crois utile d'appeler l'attention sur deux groupes de ces manuscrits.

I

Tout d'abord à Munich, les six *codices gallici* 247 à 252 constituent un seul ouvrage *anonyme*, comprenant en tout 1982 pages gr. in 4, sous le titre général : *Application de l'Algebre et des Lieux Geometriques pour la solution des Problémes de Geometrie.* Il est divisé en deux livres.

Le livre I « *Des Problémes indéterminez* » se subdivise en trois chapitres, dont les deux premiers traitent chacun cent problèmes. Le chap. I « *Des problémes indéterminez simples* » se borne aux lieux à une droite; le chap. II « *Des problémes indéterminez plans* » concerne les lieux au cercle. Quant aux lieux à une conique, ils sont l'objet du chap. III « *Des problémes indéterminez solides* », partagé en trois sections comprenant, elles aussi, chacune cent problèmes. Section I « *Des problémes indéterminez qui sont*

des lieux a une parabole donnée. — Section II « *Des problèmes indéterminez qui sont des lieux a une hyperbole donnée.* » — Section III « *Des problémes qui sont des lieux a une éllipse donnée* ».

Le livre II « Des problémes déterminez » contient quatre chapitres, dont chacun renferme encore cent problèmes, sauf le dernier qui n'en présente que soixante-cinq. Malgré cette anomalie, l'ouvrage paraît bien complet.

Les titres des chapitres de ce livre sont les suivants : I « *Des problémes simples* » c'est-à-dire des problèmes du premier degré, se résolvant par l'intersection de deux droites. — II « *Des problémes plans*» solutions obtenues par l'intersection de droites et de cercles. — III « *Des problémes solides et plus que solides* » exigeant l'intersection de coniques ou de courbes de degré supérieur. — IV « *Des problémes qui regardent les touchantes des lignes courbes, les plus grands et les plus petits* (maxima et minima) *et les centres de gravité.* »

Comme pour indiquer l'auteur de ce volumineux travail, le manuscrit 252 contient à la suite, *dédiée à Ozanam*, une *Exercitatio* imprimée pour soutenance, le 31 août 1692, au collège de la Société de Jésus de Toulouse, sous la présidence du R. P. Mourgues. L'examen de l'ouvrage m'a permis de relever quelques autres indices concordants : l'auteur, tout au début, renvoie à sa *Geometrie pratique* (Ozanam en a publié une en 1684) et aussi à son *Traité des Lieux Geometriques* (titre d'un ouvrage d'Ozanam resté manuscrit, dont un exemplaire a existé dans la bibliothèque d'Aguesseau). Enfin le passage suivant permet de fixer aux environs de 1700 (en tout cas après 1696) la date de la rédaction de l'ouvrage.

(Livre II, chap. IV, probl. 1)... « La méme methode de M. de Fermat a été aussy extremement abregée par M. Leibnis, mais nous ne parlerons pas icy de cet abregé, tant parcequ'il est expliqué bien au long dans un livre

imprimé depuis peu et composé par Monsieur le marquis de l'Hopital, que parce qu'il demande une longue explication pour estre bien entendu[1] ».

Je ne crois pas qu'on puisse hésiter à attribuer à Jacques Ozanam (1640-1717) l'ouvrage anonyme de Munich. Ce fécond mathématicien a laissé assez de travaux pour qu'on puisse apprécier le degré d'intérêt que pourrait présenter une étude de cet ouvrage plus approfondie que l'examen sommaire auquel j'ai pu me livrer. Je ne veux nullement exagérer cet intérêt, car il est bien clair qu'on ne peut espérer une révélation importante, mais je signale au moins que les deux derniers chapitres peuvent offrir quelques curieux détails pour l'histoire de la nomenclature des lignes courbes : par exemple, Ozanam désigne les épicycloïdes sous le nom de *cycloïdes géométriques* ; il parle d'une *ligne du cœur*, différente de notre cardioïde, et ayant pour équation :

$$ax^2 = a^2 y - 2\,ay^2 + y^3.$$

Livre II, ch. IV, probl. 43, il dit *ligne de Descartes* pour le *folium* (représenté sans ses branches indéfinies), quand il est rapporté à son axe sous l'équation : $ax^2 + 3\,x^2\,y = ay^2 - y^3$. « Cette courbe » remarque-t-il « a été apellée ligne de Descartes, parce que M. Descartes en a parlé le premier et qu'en cette façon il semble l'avoir inventée[2] ».

D'autre part, au problème précédent, il dit *ligne inclinée* (a-t-il oublié d'ajouter *de Descartes ?*) pour la même courbe sous la forme d'équation indiquée en premier lieu par le philosophe[3] et restée classique : $x^3 + y^3 = axy$.

1. Ozanam se borne donc à expliquer, après les méthodes de Fermat et de Descartes pour les tangentes, celles de Hudde et de Sluse.

2. Descartes a effectivement, dans une lettre du 23 août 1638 à Mersenne (*Œuvres de Descartes*, éd. Adam et Tannery, II, p. 316), proposé sa courbe sous la forme que choisit ici Ozanam. Le philosophe avait voulu voir si Roberval reconnaîtrait son *galand* (le *folium*).

3. Dans une lettre à Mersenne pour Fermat de janvier 1638 (*Œuvres de D.*, I. p. 400).

Ozanam ne fait d'ailleurs aucune mention de l'identité des deux courbes.

En tout état de cause, l'ouvrage que je viens de signaler constitue évidemment un document qui ne peut être négligé par qui voudrait se rendre exactement compte de l'état de la géométrie analytique, au moment précis où le calcul infinitésimal commençait à être connu en France.

II

J'ai été moins heureux avec un autre ouvrage anonyme (également des dernières années du XVIIe siècle), que renferment les sept *codices gallici* de Munich 390 à 396. Cette fois, il s'agit d'une compilation, où sont rangées par ordre alphabétique sous les noms de personnages historiques, de savants et d'érudits de diverses époques, des notes fournissant des renseignements souvent curieux, mais d'ordinaire empruntés à des sources connues. Celles qui ont un cachet personnel sont assez rares, et la seule où j'ai trouvé une indication pouvant conduire à identifier l'auteur concerne une polémique qu'il aurait soutenue contre l'historien Varillas, au sujet de la comtesse de Châteaubriant. Mais cette piste ne m'a amené qu'à un placard anonyme. Somme toute, il n'y a guère à tirer de ce *Dictionnaire* ; cependant je cède à la fantaisie de transcrire la note curieuse qui concerne le fondateur du *Journal des savants*.

« Salo. — J'ai tous ses Mss. et ses Recherches où il y a bien des choses fort belles et tres curieuses. Il les a mis par les lettres alphabetiques. Le P, qu'il avoit presté à M. Galois me manque et il le garde encore, quoiqu'il m'appartienne. J'ay remarqué qu'une grande partie de ces Messieurs là qui empruntent des livres n'ont point de conscience, et qu'ils gardent sans scrupule ce qui ne leur appartient point. M. Salo s'est servi du nom d'Hedouville qui estoit à son

service, lorsqu'il donna au public les premiers Journaux des Sçavans. »

III

La Hofbibliothek de Vienne renferme, sous les n°s 7049 et 7050, un recueil de lettres manuscrites du XVIIe siècle, achetées en France vers 1720 par le comte de Hohendorf, qui y était ambassadeur. Le nombre des pièces est de 491 ; comme elles ne sont point cataloguées, je crois intéressant de donner le relevé que j'en ai fait. Comme on le verra, le classement a été fait par ordre alphabétique des noms des signataires ; les nombres que j'indique sont ceux inscrits sur les lettres :

Ms. 7049.

1 à 2. Arcerius à Didier Hérauld. — Franeker, 1599. — 7 cal. jun. 1602.

3. Arnauld à Nublé, datée d'Angers.

4. Argoli à Boulliau. — 1646.

5. Auzout (?) à Nublé.

6. Balleydens à Du Houssay, 19 janvier 1650.

7. Beaugrand à [Mersenne?], 20 février 1632

8 à 14. Florimond Debeaune (*sic*) à Mersenne. — 26 février 1638. — 25 septembre 1638. — octobre 1638 (pour Roberval). — 13 novembre 1638. — 5 mars 1639. — 26 même mois. — 12 même mois.

15 à 24. Bernard à Nublé, datées de Neuilly : 22 février 1647. — Même année, 3 mars. — Sans date. — 10 mai. — 22 mai. — 6 août. — Sans date. — 1660, 13 octobre. — 1664. — Du même (?) à Thoinard, 1666.

25. Billy (Jacques de) à Boulliau. 31 juin 1656.

26. Blanchinus (Bianchini?) à Thoinard, 4 non. mart. 1704.

27 à 28. Bluet à Nublé, 28 août et 26 octobre 1646.

29. Dubois à Nublé, 6 juillet 1664.

30 à 35. Boissieu à Nublé. — 23 avril, 22 août, 6 octobre

1646. — Épitaphe imprimée, rédigée par Boissieu pour une dame — 16 novembre 1646. — 12 juillet 1654.

36 à 47. Boulliau — à Mochinger, 18 avril 1650. — Au prince Léopold de Toscane, 25 avril 1650. — à la princesse Élisabeth, 22 juillet 1650. — à Mlle Schurman (en grec), boédromion 1651. — à Gronovius, 1 mars 1643. — à l'abbé Michaele Giustiniani, 23 juin 1656. — à Vincent Fabricius Gedanensis, même date. — à Johannes Rhodius, 22 septembre 1656. — à Bernard Medon, 2 février 1658 et 1 avril 1663. — à Thomasinus, évêque de Citta Nuova. — à Mlle Archangela Tarabotti.

48. Bourdais à Nublé, 1 octobre 1646.

49. Le Bret à Ménage.

50. Brochard à Nublé, Amboise, 15 août 1667.

51. Brun à Mersenne, Bergerac, mars 1642.

52. Burattini à Desnoyers, 8 avril 1646.

53. Le Camus à Nublé.

54 à 56. Canterus à Hérault. — Les n°s 54 et 55 semblent ne former qu'une seule lettre de 1601 ; l'autre est de 1602.

57 à 67. Casaubon. — à Hérault, 1600, 6 kal. maii, 8 kal. junii ; 1601, 6 id. julii ; 1600, 27 octobre ; 1602, 3 non. maii, kal. jul., 13 kal. sept. ; 1603, 25 fév. — à Christ. Puteanus, 12 kal. feb. 1604. — copie d'un billet de Casaubon, sans adresse. — à Hérault, prid. kal. jan. 1611.

68. Catherinet à Nublé, 5 décembre 1660.

69. Cavalieri à Mersenne, 17 mars 1646.

70. Deschamps à Mersenne, Pâques 1643.

71. Chapelain à Nublé.

72. Du Chesne à Boulliau, 14 mars 1645.

73. Cossart (?) à Mersenne, 31 janvier 1647.

74. Coltaenius (?) à Boulliau.

75 à 76. Columbi (?) à Mersenne, Aix, 19 novembre et 21 octobre 1647.

77 à 80. Dalibray à Nublé. — 24 fév. 164. (?). — non datée. — 18 août 1646. — non datée.

81. D'Aubigné à Nublé.

82. D'Avezan à De la Lande, 7 mars 1655.

83. Fabricius à Boulliau.

84. Fabry à Nublé, 29 mars 1647.

85 à 86. Fleury à ...?, 25 août 1648 et réponse.

87 à 88. Frenicle. — Sans adresse, avril 1647. — à Mersenne, 16 août 1647.

89. Girault. — Sans adresse, 23 février 1671.

90 à 93. De Gruès à Nublé, 16 janvier, 1er février et 5 octobre 1650 (cette dernière avec l'adresse : Maison de M. Salo); 9 septembre 1665.

94. Michele Giustiniani (à Boulliau), 10 juin 1654.

95 à 96. Gronovius à Boulliau; 9 kal. mart. 1659. — prid. non. sept. 1651.

97 à 98. Heinsius à Didier Hérault, 13 août 1649 et 5 kal. dec. 1648.

99 à 100. Hevelius (sans adresse), 8 avril et 3 juillet 1647.

101. Huygens à Mersenne, 28 octobre 1646.

102 à 115. Joly. — Vers latins sur le cardinal de Richelieu. — à Nublé, 15 mars 1645, et même année, 7 avril, 11 juillet, 8 août, 26 septembre (pièce n° 106 bis), 27 octobre. — Lettre non datée. — 7 août et 27 novembre 1646; 13 mars, 12 avril, 2. 20 et 24 août 1647.

116. Joulin à Nublé, Amboise, 8 août 1645.

117 à 118. Issali à Nublé, 8 décembre 1660 et 6 janvier 1661.

119 à 120, Lambecius à Boulliau, 11 janvier et 22 avril 1649 (?).

121. Landrin au Premier Président à Paris, 23 août 1638.

122. Lantin à Boulliau, Dijon, 24 janvier 1655.

123. Loyaulté à Nublé, 2 janvier 1645.

124. De Lyonne à Nublé, 3 mai 1647.

125 à 126. De Louëtière à Nublé, 2 juin 1645 et 23 mars 1655.

127. Raffaello Magiotti à Mersenne, 1646.

128. Copie d'une lettre de Torricelli à Mersenne, sans date.

129. Martin à Nublé, 26 juin 1646.

130. Du Maurier à Nublé, 18 mai 1666.

131. Medon à Boulliau, 11 kal. novemb. 1657.

132 à 192. Ménage à Nublé. — 4 mai 1636. — 4 et 21 octobre, 11 novembre 1644. — 5 mai, 7 et 10 mars, 6 et 9 juin, 14 et 21 juillet 1645. — n° 143, sans date. — 25 juillet, 11, 15 et 29 août, 22 et 25 décembre 1645. — 1 et 22 janvier 1646. — nos 152

et 153, sans date. — 23 février 1646. — n° 155, sans date. — 1er février, 9, 11 et 16 mars, 25 mai, 20 juillet 1646. — n° 162, sans date. — 17 août, 14 et 21 septembre, 15 novembre, 7 et 21 décembre 1646. — 18 et 25 janvier, 22 février, 25 mars, 12 avril, 8 et 22 mars, (mai?) 1 juillet, 2 août 1647. — 13 et 23 octobre 1660. — nos 180 à 192, sans date.

193 à 203. Papiers de Mersenne : — Lettre sans adresse. — à Saint-Martin. — Extrait de la main de Mersenne de lettres de Fermat et de Frenicle. — à Monseigneur (?), deux minutes. — Pièce sur la lumière. — Pièce à l'adresse de l'auteur d'une physique. — à Monseigneur (?), minute. — Copie d'une lettre de Mersenne à Monseigneur (?). — Deux copies d'une lettre de Mersenne à Hosselin, conseiller du roi, 8 septembre 1648.

204. Nardi à Naudé, 6 juillet 1640.

205 à 216. Naudé à Boulliau. — 9 janvier et 13 septembre 1639. — Copie d'une lettre de Liceti à Naudé, 6 kal. sept. 1639. — nos 208, 212 et 216, sans date. — 9 novembre 1648. — 31 janvier, 24 février, 19 juin et 3 juillet 1646. — 13 avril 1645.

217. Mezeray à Nublé.

218 à 221. Mochinger — à Mersenne, 28 septembre 1648. — à Boulliau, février 1650, 23 septembre 1651, 1652.

222 à 249. Desnoyers. — Sans adresse, du 6 mai 1647. — à Roberval, 16 mai, 26 juin et 19 décembre 1646 ; 8 mai, 26 juin et 17 juillet 1647. — Sans adresse, 17 juillet 1647. — à Roberval, 31 juillet 1647. — Sans adresse, même date. — à Saint-Martin, 25 septembre 1647. — à Roberval, même date. — sans adresse, 30 octobre et 13 novembre 1647. — à Roberval, 4 décembre 1647. — à Mersenne, 9 décembre 1647. — à Roberval, 16 janvier 1648. — Sans adresse, 18 mars 1648. — à Mersenne, 22 et 29 juillet 1648. — à Roberval, 21, 28 octobre et 2 décembre 1648 ; 17 février, 5 mars, 12 et 19 mai, 17 septembre 1649.

250. Oudart, billet pour Roberval du 13 février 1651.

Ms. 7050.

251 à 306. Fr. Ant. Pagi à Thoinard. — Cette correspondance porte de fréquentes marques de communication à Des-

noyers. Le n° 270 manque. — Les lettres sont datées d'Aix : — 1686, 3 janvier, 6, 18 et 24 juin, 24 juillet (copie), 7, 10, 26 et 30 août, 16 septembre, 25 novembre et 10 décembre. — 1687, 10 mars, 27 juin, 20 août, 30 septembre. — 1688, 14 janvier, 3 et 10 mars, 26 juillet, 20 août, 17, 21 et 27 septembre, 11 et 24 octobre. — 1689, 17, 24 et 29 août, 7 février, 21 mars, 25 avril, 11 juillet, 8 août, 12 et 14 septembre, 14 et 17 octobre, 14 et 16 novembre. — 1690, 9 janvier, 21 février, 22 et 24 mars, 5 mai, 22 juin. — 1691, 12 décembre et 15 septembre. — 1696, 29 octobre. — 1698, 11 août, 10 novembre. — 1699, 30 janvier. — 1692, 26 mars. — 1693, 16 janvier, 2 février.

307. Pellisson, fontainier, à Nublé, de Montpellier, octobre 1659.

308 et 309. Perot Thou (?) à Nublé, du Cloistre (?), 28 juin 1707, et sans date.

310 et 311. Du Puy à Nublé, 18 octobre 1646 et 31 mars 1647.

312. Me. Le Ragois à Nublé, 25 mars.

313. Ragrin, jésuite, à Nublé.

314. Rapin à Nublé.

315. Réaux à Nublé, 7 septembre 1646.

316 à 320. Johannes Rhodius à [Boulliau]. — Padoue, 4 non. aug., 10 k. sept. 7 k. sept. 1646 ; 17 février 1658; 10 janvier 1657.

321 à 330. Rigault à Boulliau. — Toul; 1643, 8 avril, 5 septembre, 17 octobre et 3 novembre. — 1644, 21 mars. — 1645, 3 juin. — 1644, 16 octobre, 10 novembre et 24 décembre. — 1651, 9 k. mai.

331. La Rivière à Boulliau. — Angers, 21 décembre 1644.

332. Michael Rogerius à D. Hérault. — 10 k. oct. 1640.

333. De Sainte-Marthe au Président de Jay.

334. Sanson, géographe ordinaire du Roy, à Desnoyers, 24 mars 1665.

335. Sarrau à Boulliau, 24 février 1645.

336 à 399. Saumaise à Boulliau. — Les nos 344, 345, 346, 372, 373, 374 ne sont pas datés; les nos 375, 376, 377, 379 sont adressés à Saint-Sauveur, 14 août, 22 août et 11 septembre 1642, 4 septembre 1642 (?). — Les autres sont datées : — Leyde, en 1638,

7 mars, 18 avril, 23 mai, 5 et 10 octobre, 21 novembre et 19 décembre; en 1639, 13 février, 3 juillet, 1 août, 3 octobre, 17 décembre (lettre non numérotée) : en 1640, 16 janvier et 13 mars (non numérotée). — Dijon, en 1641, 13 septembre, 23 octobre, 9, 16 et 30 novembre, 16, 21 et 28 décembre. — 1642, 18 janvier, 1, 15 et 22 février, 1, 8, 15, 22 et 29 mars, 5 et 12 avril. — Tailly, 1642, 18 avril, 2 mai; 1643. 21 mars. — Leyde, 1644, 26 décembre. — 1645, 29 mai, 3 et 17 septembre, 28 août, 8 et 22 octobre, 5, 12 et 18 novembre, 31 et 4 décembre. — 1646, 28 janvier, 26 mars, 16 et 24 juin, 19 juillet, 21 août. — 1652, 5 septembre et 12 décembre.

400. De Saubiervace (?) à Nublé. — Grenoble, 30 mars 1645.

401 à 402. Scaliger à Didier Hérault. — La Haye, 12 kal. sept. et 5 non. oct. 1603.

403. Scarron à Nublé.

404. Mad^e Scarron (la sœur du poète) à Nublé.

405 à 407. Madeleine Scudéry à Nublé.

408 à 412. Arcangela Tarabotti à Boulliau. — 19 novembre 1650. — Copie de la précédente. — Copie de la réponse de Boulliau, 27 décembre 1650. — Arcangela Tarabotti à Boulliau, 16 février et 16 décembre 1651.

413 à 416. Le Tenneur à Mersenne. — Tours, en 1647, 21 mars, 16 décembre, 1 octobre et 13 septembre.

417 à 421. Giac.-Filippo (Tomasini), évêque de Citta-Nuova, à Boulliau. — Padoue, en 1646, 29 mai, 20 juin, 3 juillet, 3 août, 15 septembre.

422 à 423. Valette (?), official de Laon, à Nublé, 24 mai 1656, 31 mai 1659 (?).

424 à 425. Wallis à Brouncker (pour Roberval). — Oxford, 16 et 20 octobre 1656.

426 à 428. De Vallois à Nublé. — 2 décembre 1644, 30 avril 1646, 25 novembre 1660.

429. H. Viguier à Isaac Hérault, 10 mai 1652.

430. Le Vayer à Nublé.

431. Commandeur de Vieuville à Boulliau. — Malte, 21 uin 1643.

432. Janus Vlitius à Boulliau. — La Haye, 10 octobre 1644.

433. Francesco Voretta à ? — Lettre italienne.

434 à 436. Isaac Voss(ius) à Boulliau. — Florence, 17 avril 1642. — Rome, 6 k. sext. — Amsterdam, 6 mars 1645.

Les pièces qui suivent du n° 437 au n° 464 sont des copies, sauf une exception.

437 à 438. Le R. P. Norris, Augustin, à Mgr de Saint-Asaph, Florence, 26 septembre 1686. — Réponse, 20 novembre 1686.

439-440. Seconde lettre de Norris à Saint-Asaph, 17 janvier 1687. — Réponse du 27 mai.

441. Dodwell à Saint-Asaph.

442. Troisième lettre de Norris à Saint-Asaph, 1er juillet 1687.

443. Saint-Asaph au P. Pagi, 15 octobre 1686.

444 à 445. Pagi à Saint-Asaph, 10 décembre 1686 et 19 octobre 1687.

446-448. Saint-Asaph à Pagi, 27 septembre 1686 (autographe); 26 juin et 2 juillet 1686.

449-458. Pagi à Saint-Asaph, 7 et 29 août 1686.

450-461. Pièces de la Correspondance de *Fermat* sur la réfraction. — Fermat à la Chambre, août 1657. — à Mersenne [décembre 1637] — à Clerselier, 3 mars et 10 mars 1658. — Clerselier à Fermat, 15 mai 1658. — Rohault à Fermat, même date. — Fermat à Clerselier, 2 et 16 juin 1658. — Clerselier à Fermat, 21 août 1658. — Fermat à la Chambre : février 1662 (*Synthesis ad Refractiones*) : lettre du 1er janvier 1662 suivie de l'Analysis ad Refractiones.

462. [Beaugrand] à Mersenne contre Descartes.

463. [Roberval à Fermat] lettre du [11 octobre 1636.]

464 à 466. Pièces anonymes, datées du 2, 6 et 25 août, et dont l'objet est littéraire.

467 à 468. De la même main, pièces de vers latins : l'une *in libros Historiarum Roberti Monteti Salmoneti* [Monteith, *Histoire des troubles de la Grande-Bretagne*, Paris, 1661], l'autre *De fucosa amicitia Jo. Capelani ad Joannem Licinium.*

469 à 473. Anonymes à Nublé, datées de — Paris. — La Chevallerie. — Le Mans, 2 novembre. — La Haye, 7 juillet 1672. — Du trou de la grande mine devant la Mothe, 26 mai 1645.

474 a 476. Copie de lettres de la Reine Christine, (Londres 8 et 19 mai 1659, Hambourg, 17 décembre 1661) à Mlle Scudéry et du Maréchal d'Albret à Costar, 3 avril 1658.

477. La Milletière à... (autographe ?), 15 mars 1645.

478. Copie d'une lettre de... à M. de Barchay, à Lyon (question d'archéologie), datée d'Aix, 7 août 1645.

479. Copie d'une lettre adressée à la reine Anne d'Autriche.

481 à 491. Ces dernières pièces sont des minutes de Nublé pour : M. de Ponnat, 30 août 1650. — M. Bernard. — Une dame, 4 décembre 1658, — le Dr Arnault, 18 septembre 1666. — à M. Costar. — à M. de Vallois, 1660. — à Joulin, 6 octobre 1689. — Les n°s 486, 488, 491 (ce dernier écrit par Mlle Nublé, c'est-à-dire la mère de Nublé, le 20 juin 1647) sont sans adresse. — Le n° 485, du 24 juin 45, non signé, est adressé à Nublé.

Comme on le voit d'après le relevé qui précède, le Recueil Hohendorf intéresse autant, sinon plus, l'histoire des lettres et de l'érudition que celle des sciences mathématiques ou naturelles. Il est clair d'autre part que le fonds principal de ce recueil est constitué par la correspondance de Nublé, un avocat au Parlement de Paris, qui paraît avoir été en relations assez intimes avec Sallo. Les autres séries importantes proviennent des papiers du philologue Didier Hérauld (1579-1649) ; de ceux de l'astronome Ismaël Boulliau (1605-1694) érudit dont la correspondante inédite, qui touche à tous les sujets, même à la politique, remplit, à la Bibliothèque Nationale, de nombreux volumes : enfin — et c'est là la partie la plus intéressante pour l'histoire de la science proprement dite, — nous rencontrons un assez bon nombre de pièces provenant certainement de l'héritage du mathématicien Roberval (1602-1675) et c'est ainsi que s'explique aussi la présence de papiers de Mersenne, qui devraient figurer dans le Recueil que nous possédons à Paris (Bibl. Nat. fr. nouv. acq. 6204, 6205, 6206), mais dont Roberval s'était emparé à la mort du Minime.

Au contraire, la présence des pièces 451-461 soulève un problème qui précisément m'avait fait rechercher à Vienne le Recueil Hohendorf, mais que je n'ai pu résoudre. Ces pièces, dont l'existence avait été connue de Libri et dont il y a à la Bibliothèque Nationale, dans le ms. fr. n. a. 3280, une copie faite en 1844 par Despeyrous envoyé à cet effet en mission à Vienne, semblent bien, comme l'a dit Libri, provenir des papiers de Clerselier (les unes étant de sa main, les autres copiées pour lui); il les a insérées (avec quelques changements) dans le tome III des *Lettres de M. Descartes* (1667). J'ai repris le texte de Vienne et indiqué les variantes de la vulgate dans mon édition des *Œuvres de Fermat* (t. II, Paris, Gauthier-Villars, 1894). Mais cet ensemble avait-il été conservé par Clerselier dans ses papiers relatifs à Descartes, qui ont passé entre les mains de Legrand, puis de Marmion, mais dont on n'a pas de trace depuis 1705? S'agit-il au contraire d'une copie authentique faite par Clerselier pour quelque curieux de telles choses? Dans la première hypothèse, on pourrait garder l'espérance que les papiers de Clerselier et de Legrand, si importants pour la Correspondance de Descartes, auraient été dispersés et non anéantis ; mais en tout cas il n'y en a point d'autres dans le recueil Hohendorf que la correspondance relative à la réfraction. La seconde hypothèse reste donc possible, quoiqu'elle ne soit confirmée par aucun signe extérieur.

Il y a, dans les mss. de Vienne, une autre pièce (n° 195) de la correspondance de Fermat. Cette pièce est l'original d'une ancienne copie (ms. Vicq d'Azyr-Boncompagni) d'après laquelle je l'ai publiée dans les *Œuvres de Fermat* (II, Lettre 48).

Parmi les lettres scientifiques du Recueil Hohendorf, je puis encore signaler comme déjà imprimées : la lettre de Burattini à Desnoyers, par M. Favaro (*Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, LIX_2, 1900), à qui

j'en avais signalé l'existence; — la lettre de Huygens à Mersenne, imprimée d'après une minute incomplète et une ancienne copie de l'original, tome I de la *Correspondance de Huygens*, n° 14.

Dans le volume en cours d'impression des *Œuvres de Descartes*, M. Adam et moi avons inséré des extraits des lettres de Letenneur à Mersenne, particulièrement curieuses pour l'histoire de l'expérience dite de Pascal, faite par son beau-frère Périer au Puy de Dôme. J'y publierai également, en Appendice, la lettre de Beaugrand à Mersenne (n° 462), violente attaque contre Descartes, et les sept lettres de Florimond Debeaune, dont on ne connaissait jusqu'à présent ni un autographe, ni une ligne écrite en français.

J'arrête ici ces remarques, mais je dois en terminant exprimer toute ma gratitude pour la complaisance infatigable que m'a témoignée, à Munich, M. Boll, le *custos* des manuscrits, savant qu'ont assez fait connaître ses recherches sur l'astrologie grecque. A Vienne, le vice-directeur de la Hofbibliotek, M. Gœldlin de Tiefenau, a de même déployé à mon égard une courtoisie d'autant plus grande que j'avais plus à lui demander; mais ce n'est malheureusement aujourd'hui qu'à sa mémoire que je puis payer mon tribut en regrets douloureux.

Paul Tannery.

LETTRES INÉDITES

ADRESSÉES AU PÈRE MERSENNE

PRÉAMBULE

Si l'on veut approfondir l'histoire des sciences, il ne suffit pas de s'attacher aux grandes œuvres et aux grands noms, ou du moins il faudrait reconstituer le milieu intellectuel dans lequel ces œuvres ont été conçues, pour apprécier quelles idées étaient déjà véritablement « dans l'air » et ont trouvé par suite un accueil plus ou moins unanimement favorable; quelles autres, au contraire, plus complètement originales, ont été tout d'abord incomprises et, comme telles, soit négligées, soit combattues plus ou moins longtemps. Depuis la constitution des sociétés savantes et le développement de la presse scientifique, les moyens d'information, relatifs à cette question, se sont multipliés; mais pour la période antérieure, on n'a guère, comme ressources, que les correspondances qui ont été conservées, et dont la majeure partie est jusqu'à présent restée inédite, car les publications ont surtout porté sur les matières d'érudition.

En dehors de la collection Hohendorf, dont j'ai parlé dans l'article qui précède, on connaît assez l'existence, à la Bibliothèque Nationale de Paris, du Recueil de lettres au Père Mersenne, lequel remplit trois gros volumes (français nouv. acq. 6204, 6205, 6206). Il y a là un véritable trésor de renseignements inédits sur les sujets les plus divers; mais depuis une douzaine d'années que ce trésor est à la disposition des travailleurs, il n'a guère été utilisé, sauf pour les lettres signées de noms illustres. Or en fait, les lettres au P. Mersenne émanaient, pour la plupart, de correspondants qui n'ont guère dépassé

l'emploi « d'utilités » ou même de simples « comparses », quoique plusieurs, dans des circonstances plus favorables, auraient pu sans doute s'élever aux troisièmes ou même aux seconds rôles. Mais c'est précisément dans cette couche intellectuelle que nous pouvons le mieux trouver, pour l'histoire des idées, le complément indispensable à l'étude des ouvrages capitaux.

C'est à ce titre que j'ai proposé de joindre aux Mémoires présentés au Congrès, une série de lettres inédites à Mersenne. Mon but est d'ailleurs de donner un spécimen moyen de la correspondance reçue par le Minime ; je n'ai donc pas choisi spécialement des lettres en raison de leur intérêt pour telle ou telle question ; j'ai réuni celles qui venaient d'une même région de la France, en fait la région bordelaise. Il m'a semblé que des publications partielles de ce genre, intéressant l'histoire locale, en même temps que l'histoire générale, pourraient être simultanément entreprises avec fruit par divers travailleurs, sans présenter les mêmes difficultés que la publication intégrale de cette énorme correspondance[1].

Je n'ai à ajouter que quelques mots sur les règles que j'ai adoptées pour la publication des lettres ci-après ; l'orthographe a été scrupuleusement observée (même les fautes évidentes, qui peuvent être intéressantes, ont été conservées). Toutefois j'ai fait la distinction de l'*i* et du *j*, et celle de l'*u* et du *v*, distinction qui n'existe point de fait dans les originaux, où les formes différentes pour ces lettres, se rapportant à leur position comme initiales, médianes, ou finales, sont simplement graphiques, non orthographiques. Au contraire, je ne me suis pas astreint à respecter la ponctuation qui, en général, est très irrégulièrement mise et qui suit des errements trop différents des nôtres. Pour les accents, j'ai adopté la règle, plus ou moins régulièrement suivie au XVIIe siècle, d'accentuer l'*é* fermé final, soit seul, soit suivi de l'*e* muet, soit des lettres *es*. Je n'ai ajouté d'autres

1. Si, par exemple, j'ai choisi la région bordelaise, c'est que mon excellent ami M. Hochart a bien voulu se charger pour moi des recherches indispensables sur la personnalité des correspondants de Mersenne ; en particulier il a débrouillé la généalogie de la famille d'Espagnet, reconstitué l'histoire de François du Verdus et a réuni sur Thomas Martel les documents que j'ai utilisés.

accents que là où ils se trouvent réellement dans les manuscrits [1]. J'ai introduit les signes d'apostrophe, très souvent omis; pour les cédilles j'ai suivi les autographes. Enfin j'ai résolu les abréviations non habituelles.

Paul TANNERY.

A

Pierre Trichet à Mersenne.

Pierre Trichet, avocat à Bordeaux, mort en 1644, est le père de Raphaël Du Fresne ou Trichet du Fresne (avril 1611-4 juin 1661), érudit assez connu, lequel se trouvait déjà à Paris en 1631, lorsque les deux lettres ci-après furent écrites, le 9 janvier et le 27 avril). Pierre Trichet a laissé en manuscrit quelques poésies latines, mais rien, que l'on sache, du Traité historique qu'il projetait sur les instruments de musique, et qui paraît avoir été l'occasion de ses relations avec Mersenne. D'autre part, c'est par les Trichet, semble-t-il bien, que Mersenne, à une date postérieure, connut les ESSAYS du périgourdin Jean Rey, assez connu dans l'histoire de la chimie [2].

I. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6206, p. 91.)

Mon reverend pere, Estant de retour de la ville de Xainctes, ou je m'estois retiré a cause de la contagion qui estoit a Bourdeaux, j'ay trouvé despuis peu de jours chez le

1. Par suite, je n'ai pas accentué en général l'*e* ouvert final, suivi d'un *s*, comme dans *après*; l'usage de l'accent ouvert ne s'est en effet répandu que dans la seconde moitié du XVIIe siècle. On doit d'ailleurs remarquer qu'alors, dans le corps des mots, l'accent n'est pas une indication phonétique, c'est un signe abréviatif remplaçant l's; ainsi *égal* et *esgal* représentent en fait une même orthographe; *egal* en est une autre.

2. A sa réédition des *Essays* en 1777, Gobet a ajouté une lettre de Jean Rey, datée du Bugue, 21 mars 1643, et une autre de Brun, apothicaire, de Bergerac, le 22 avril 1640. Ces deux lettres sont les seules du Recueil de la Correspondance de Mersenne, qui aient été imprimées avant 1888, date à laquelle ce Recueil est entré à la Bibliothèque Nationale.

maistre de la poste une lettre de vostre part qui s'addressoit a moi, dattée en derniere datte du 15 d'octobre dernier, de laquelle je receus un indicible plaisir, et ne suis que marri de n'avoir assés de doctrine et suffisance pour respondre pertinement aux questions que vous me proposés, lesquelles estant toutes philosophiques et mathematiques meriteroient d'estre aussi traittées philosophiquement et mathematiquement, ce que mon incapacité [de] [1] ne me permettant, je ne veux pas m'y arrester beaucoup.

Pour la premiere, scavoir en quel moment se faict le son dans un tuiau d'orgue, ou bien des que le vent touche la languette, ou bien lorsqu'il est parvenu aux extremités du tuiau, je respons avec Galen [2] et dis que tout ainsi qu'en la voix humaine les cartilages servent d'instrument pour former la voix, laquelle se faict premierement au gosier en la partie que les Grecs appellent larins, puis se dilate et s'augmente dans le palais de la bouche jusques a ce qu'elle soit parvenue au bord des levres; que de mesme au tuiau d'orgue il semble que le son se face immediatement lorsqu'il vient a frapper la languette, se dilatant par apres dans l'estendue de tout le tuiau. Que le son ne se face pas plus tost que cela, l'exemple de l'aspre artere au gosier le monstre assés, laquelle seule se remplit d'air externe pour faire enfler les poulmons, et iceux ayant attiré l'air le rejettent par aprés par la mesme artere, et en le rejettant il vient a passer par le larinx sur lequel repose la luette, et a mesme instant se vient a former la voix : neantmoings il est vrai qu'elle a besoing des autres ressorts de la bouche, et d'autres adminicules pour estre bien articulée et parfaicte.

La seconde question proposée est pourquoi deux tuiaux qui ne sont pas justes a l'octave ou a l'unisson se font trembler : sur quoi j'ay a vous respondre que vous presupposés comme veritable une chose qui est grandement doubteuse,

1. Mot à rayer.
2. En marge : « *7 et 8 de usu partium.* »

qu'il faudroit avoir premierement esprouvé avant d'y adjouster foi, et puis, si cela arrive infailliblement, c'est lors qu'il en faudroit recercher la cause. Que si quelqu'un en a faict l'experience, il est a craindre que les tuiaux estoint mal posés et qu'ils ont tremblé par quelque autre accident. Cela veux-je bien croire que lorsque l'octave et l'unisson ne sont pas en leur juste proportion, que le son qui en resulte est comme chancelant a cause de son inesgalité.

Quant a la troisieme question, qui est de scavoir combien le son d'un instrument de musique qui faict la double ou triple octave en bas est entendu de plus loing et plus tardivement que le son qui est a la double ou a la triple octave en haut, j'advoue franchement que cette question me semble difficile et de haute levée, et que je me deffie fort de la pouvoir resoudre : toutesfois il faut que je vous die ce que j'en pense. Pour trouver ce que vous demandés, il ne faut a mon advis que cercher la difference qu'il y a entre la distance du son de la double ou triple octave d'en haut, et le son de la double ou triple octave d'en bas : car si on a trouvé a quelle distance se peut ouir le premier son, on pourra aisement, par la difference qu'il y a d'icelui a l'autre suivant et opposé, dire combien loing on se peut reculer pour ouir cettui-ci. La supputation et l'essai qu'il en faudra faire vous sera tres facile, si vous jugés que j'aye bien rencontré : sinon je vous quitte le dé comme estant mieux versé que moi en cet estude.

Peut estre aussi que mon fils, qui est de par de la, pourra satisfaire sur le subject de cette question, s'il veut tant soit peu l'examiner. Mais que dis-je? qui doubte que vous ne la puissiés resoudre, s'il vous vient a gré, puisque vous estes venu a bout d'autres choses plus subtiles? et que vous en promettés encore de plus grandes, comme de trouver le moyen de faire des orgues qui prononcent aussi bien les paroles et les discours que les hommes, de laquelle promesse vous estes obligé de vous acquitter.

Quant a moi, tout ce que je pretends en mon livre est seulement de traitter historiquement des instruments de musique sans m'amuser a des recerches qui surpassent la capacité de mon esprit. Sur quoi voulant avoir vostre jugement, je m'estois mis en chemin pour vous aller voir a Paris, durant que la contagion affligeoit la ville de Bourdeaux : mais apres m'estre arresté à Xainctes pour quelques affaires, survint la rigueur de l'hyver qui m'empescha et destourna de passer outre, joint que la contagion ayant cessé a Bourdeaux, il a esté expedient que je m'en retournasse : neantmoins si je peux mettre ordre a mes affaires, j'espere vous aller voir dans quelque mois. Cependant, je serai bien aise de voir en lumiere les livres de musique que vous promettés et principalement celui des instruments de musique, n'ayant encore pu recouvrer vostre Traitté de l'Harmonie Universelle, combien que j'aye employé plusieurs personnes pour me l'apporter. Voila tout ce que j'ay a vous escrire pour le present, sauf a vous dire que mon fils vous desduira l'ordre et la methode de mon livre, et a vous asseurer que je suis et serai toute ma vie,

Mon Reverend Pere,

Vostre tres humble et affectionné serviteur,

TRICHET.

De Bourdeaux, ce 9 janvier 1631.

(*Adresse*)

Au Reverend pere Mersene religieux au couvent des Minimes de la place royale, a Paris.

II. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6206, p. 330.)

Mon Reverend Pere, J'ay prins tant de plaisir a la lecture de vostre lettre et au recit des questions que vous y avés desduit, que je m'estois proposé de vous faire responce

tout a l'instant : mais ayant esté obligé par courtoisie d'aller aux champs, j'ay tardé sans y penser plus que je ne devois a vous escrire. Or m'arrestant a ce qui merite plus d'estre examiné et laissant a part le reste, je vous dirai touchant l'ame de la viole que sans elle l'instrument ne resonneroit jamais si bien : d'autant que comme l'ame dans un corps organisé sert pour lui causer le mouvement et faire agir tous les sens, que de mesme dans la viole, l'ame sert pour communiquer le son de la table superieure a l'inferieure, et fait mesme chose qu'une branche d'arbre opposée a la violence du vent, laquelle par ce rencontre le faict siffler plus qu'il ne feroit.

Quant a la question pourquoi nous ne formons point de voix quand nous soufflons de toute nostre force, c'est qu'il ne se faict point de collision d'air a l'issue du souffle dans la concavité de la bouche, d'autant qu'il sort librement sans aucun empeschement, tout ainsi que faict le vent qui sort des soufflets qu'on tient en main.

L'autre question, scavoir combien aigue ou grave est la voix de ceux qui parlent si bas qu'ils ne peuvent estre entendus, me semble pareille a cette autre question qu'on pourroit faire avec mesme raison, scavoir quelles sont les voix et les accords que font deux muets qui veulent ensemble chanter en musique.

La question suivante m'aggrée davantage, scavoir en quel estat est le larynx tant lorsqu'on chante l'aigu que lorsqu'on chante le grave. Je ne scai pas ce que vous avez leu touchant cela, ni ce qu'en disent les anatomistes : mais voici ce que j'en pense : c'est que le larynx servant a former les unes et les autres voix, s'amplifie et se dilàte lorsqu'on chante a voix grave, mais venant a chanter a l'aigu se restrecit.

Quant a l'exemple que vous m'envoyés pour satisfaire a ma requisition, ce n'est pas a mon advis ce que je vous ay demandé : ains voulois voir un exemple en musique figu-

rée par chifres ou se trouvassent les syncopes et les dissonances meslées avec les consonances. Mon fils m'a enfin envoyé vostre docte Traité de l'Harmonie Universelle, lequel j'ai leu avidement avec autant de plaisir que je voudrois de bon cœur que le reste de vos œuvres touchant la musique fut imprimé tant pour le bien et instruction du public que pour votre consolation en particulier, a qui tant de belles inventions ne peuvent apporter que de l'honneur, de quoi j'aurai subjet de me resjouir comme estant,

Mon Reverend Pere,

Vostre tres humble et affectionné serviteur,

TRICHET.

Bourdeaux, ce 27 avril 1631.

B

J. Lacombe à Mersenne.

Le R. P. Lacombe, de Toulouse, était confrère en religion de Mersenne. Les deux lettres ci-après qu'il lui écrivit de Blaye, le 30 juin et le 18 août 1640, furent, entre Descartes et Mersenne, l'objet d'un échange d'observations (Lettres de Descartes des 15 septembre, 30 septembre et 28 octobre 1640). Une troisième lettre de Lacombe semble avoir été communiquée en original par Mersenne à Descartes et, par suite, se trouver perdue aujourd'hui.

Des extraits des deux lettres conservées ont été imprimés, avec quelques observations, par M. Charles Adam et moi dans la nouvelle édition des Œuvres de Descartes (*Correspondance*, tome III, Léopold Cerf, 1899; pages 182, 197, 198, 219, 220, 221).

III. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6204, p. 392.)

A Blaye, ce 30e Juin 1640.

Mon Reverend Pere tres humble salut en J. C.

Je sens bon et mauvaix gré au R. P. Augier de ce qu'il vous a parlé de moy, bon gré de m'avoir procuré la cognoissance d'une personne que j'estime et que j'honore si particulierement que je fais la vostre, mauvaix de ce qu'il vous a trompé me representant a vous tout autre que je ne suis. Je ne suis ny homme d'estude ny homme de travail pour avoir faict de grandes speculations et si j'avois commencé a tracer quelque traicté de philosophie, ce n'estoit pas pour mon propre genie, mais pour satisfaire a Monsieur le Duc de S. Simon et l'Evesque de Bazas qui m'avoient prié de mettre par escrit diverses choses de philosophie que j'avois avancé dans la conversation, qui n'estoit pas si conforme a la doctrine commune ny aux principes d'Aristote, ce que j'avois faict a dessein pour rendre la conversation plus agreable et pour treuver moyen de dire quelque chose devant un Prelat qui scait incomparablement mieux que moy la philosophie des Peripateticiens. Comme j'avois entrepris ce travail a leur sollicitation, je l'ay discontinué des qu'ils ont cessé de m'en parler. Je vous dis cecy pour vous detromper sur les impressions qu'on vous peut avoir donné de moy et afin que vous n'attendiez de moy rien de grand ni d'extraordinaire. Neanmoins puisque vous voulez que j'use de franchise envers vous et que vous demendez que je vous escrive mes sentiments sur quelques difficultez, je ne douteray point de publier mes ignorances devant vous. Ces difficultez me sont aussi bien difficultez qu'a vous et je desirerois bien de recevoir vos lumieres sur ces subjects. Je

ne suis point les principes d'Aristote que je treuve pour la pluspart peu intelligibles et peu conformes au sens commun de ceux qui ne se laissent pas conduire a l'aveugle et qui veulent aprendre la doctrine par lumiere et non par foy. Ainsi vous ne devez treuver estrange si mes sentiments ne s'accordent pas avec sa doctrine.

La rarefaction, si on la veut admettre en toute sorte de corps, ne peut commodement a mon avis estre expliquée qu'en disant que les indivisibles de la matiere sont indifferens de leur nature, aussi bien que les esprits, a occuper un plus grand ou plus petit espace et qu'en la rarefaction ils en occupent un plus grand, en la condensation un plus petit. Que si, comme il n'est pas aussi necessaire de l'estendre davantage, on restraint la rarefaction a l'eau et a l'air, je crois que pour l'ordinaire elle se faict par le meslange de beaucoup de petits corps igneéz, ce que je me persuade d'autant plus aisement que la dilatation ne se faict d'ordinaire que par l'impression de la chaleur. Je dis qu'elle se faict ainsi d'ordinaire, parce qu'elle se faict autrement quand elle arrive sans chaleur, comme quand pour eviter le vuide l'eau monte en se rarefiant. Pour expliquer donc comme elle se faict en ce rencontre, je presuppose que toute penetration ne repugne pas a la nature, mais seulement la penetration d'une matiere semblable (car je ne tiens pas qu'il n'y ait qu'une seule matiere commune) : ainsi en la mixtion les elements entrent l'un dans l'autre. La rarefaction donc en ceste occasion se faira en ce que le feu sortira de l'eau et occupera quelque espace particuliere. Les mesmes principes qui servent a l'explication de la rarefaction, servent aussi pour la condensation. J'estime que l'eau et l'air ne different que par le plus grand ou moindre meslange de feu. L'eau glacée a peu ou point de feu, l'eau liquide en a davantage, l'air encor davantage; quand donc le feu se retire de l'eau, elle se glace et quand il se retire en partie de l'air, en une certaine proportion l'air devient eau. Ce n'est

donc pas la plus grande ou moindre rarefaction seule qui faict la distinction de l'eau et de l'air, et ainsi il n'est pas necessaire que l'air condensé dans une harquebuze se convertisse en eau parce qu'il retient tout son feu.

Ceste doctrine, comme vous voyez, presuppose que le feu est distinct de l'air ou que ce n'est pas seulement un air rarefié; ses effects et la vivacité de son mouvement ou de son action tesmoigne a mon advis assez ceste difference.

Pour la lumiere, c'est la chose du monde ou mon esprit trouve moins de lumiere. Je vous diray neanmoins comme a tastons ce que j'en pense. Je crois que nous devons faire deux differences de lumiere, la primitive ou substantielle, et la seconde ou accidentelle. La premiere est ou la mesme substance du feu, ou bien certes une autre substance plus subtile qui accompagne d'ordinaire le feu et par la participation de laquelle se font toutes les couleurs. La seconde est l'image de la premiere et telle est, comme je crois, celle que nous voyons dans l'air, qui n'est autre chose que l'image de ceste lumiere primitive qui est au soleil, image, dis je, ou mediate ou immediate, c'est à dire ou image ou image d'image. Les escailles du poisson, le bois pourry, le ver luisant, etc. sont illuminez par la lumiere substantielle, quoy que leur esclat soit offusqué durant le jour par un plus grand. Cela presupposé, il est aisé d'expliquer comme la lumiere se porte en un instant, ou au moins dans un temps imperceptible, du ciel a la terre, puisque la cause, des qu'elle est, peut produire son effect, d'ou s'ensuit que pleusieurs causes subordonées, et dont les unes dependent des autres, peuvent agir en mesme instant. De ce que la lumiere ramassée produict le feu, cela vient de ce qu'elle est accompagnée de quantité d'esprits igneez qui estants ramassez font un corps de feu.

L'origine des ames des plantes et des animaux ne vient point du ciel ny de l'ame universelle, ny des elements, mais bien de la terre et de l'eau, ou au commencement elles ont

esté logées par la disposition du Createur, comme il se collige de la Genese. Elles commencent d'agir lorsqu'elles rencontrent un corps qui puisse servir d'instrument a leurs premieres actions, et de mesmes elles cessent d'agir lorsque ces organes leur manquent, de sorte qu'en quelque sens il est vray qu'elles sont tirées de la matiere, non quant a leur estre, mais bien quant a leur operation. Vous trouverez peut estre estrange que j'aye dit que ces ames ne vienent point des elements et qu'elles vienent de la terre et de l'eau, mais je ne crois pas que la terre et l'eau soient les premiers elements, mais je pense que ce sont des mixtes.

Je ne treuve point que le flux de la mer se puisse expliquer par le Soleil et la Lune, bien que je croie que ces astres contribuent a faire les plus grandes marées. La cause la plus probable de ce flux se doit prendre, selon mon jugement, des esprits igneés et autres semblables a ceux qui forment les vents, lesquels s'eslevent de certaines contrées et se meslent parmy les eaux et leur impriment ce mouvement. Ce qui semble estre sensible en ceste mer Oceane ou la marée est tousjours accompagnée d'un petit vent qui sort de l'eau, et ou dans douze heures, qui est la durée du flux et reflux ordinaire, on a veu quelquefois trois flux et trois reflux, quelquefois sept, les vents estant pour lors fort grands et extraordinaires.

Vous me demendez en fin quelque raison contre les Athées qui soit convainquante. Vous examinerez si celle-cy est de ceste nature. Necessairement une partie de la contradiction subsiste et chasse sa contradictoire, toutes deux ne pouvant estre ensemble. Mon estre est maintenant et avant cinquante ans mon non estre estoit et mon estre n'estoit pas. Je demende maintenant quel a esté plus tost, l'estre absolu ou le non estre absolu : on ne peut dire que c'a esté le non estre absolu, car tout estre eust esté impossible, l'estre ne pouvant sortir du non estre. Il faut donc dire que l'estre absolu a esté plus tost et l'estre absolu c'est Dieu.

Les difficultez des Athées ne me semblent pas avoir grand poids. J'avoue bien que precisement l'infinité ne vient point de l'independance de quelque cause. Platon, qui a creu sa matiere sans cause, ne l'a pas pour cela admise infinie. Partant je ne crois pas que pour preuver la dependance des creatures, il faille argumenter par leur limitation, mais bien par leur imperfection, car elles sont toutes dependantes de leur operation, elles le sont donc en leur estre, elles peuvent recevoir, perdre, elles sont sousordonées les unes aux autres, et il semble clair que ces choses ne peuvent subsister avec l'independance, car pourquoy ne seroint elles absolument independantes? Certes on ne scauroit rendre raison pourquoy quelques estres finis seroint independants et non tous, et moins encore pourquoy ceux qui seroint independants le seroint en quelque consideration et non absolument. Quant a la seconde, il est evident que le mal n'est destruit que par un bien qui soit de mesme ordre : le bien de l'homme n'oste que le mal de l'homme et non celuy du cheval et de l'ange. Ainsi le bien infini, qui est en Dieu, n'ostera ny tout mal ni mesme precisement l'infinité du mal, mais seulement tout mal et toute infinité de mal qui s'opposera au bien qui est en Dieu. Je scay bien qu'il est malaisé de convaincre entierement un esprit subtil qui ne veut que fuir, mais je ne crois pas qu'un bon esprit qui veut ceder a la raison puisse treuver aucune probabilité dans le parti des Athées. Voila, mon Reverend Pere, ce que mon obeissance vous rend, non que je croye satisfaire a vos difficultez, mais seulement a mon devoir et aux volontez que j'ay de me tesmoigner,

Mon Reverend Pere,

Vostre tres humble et tres aff^né serviteur,

F. J. Lacombe, M. I.

(*Adresse*)

Au Reverend Pere, Le Reverend Pere Mersenne Religieux Minime, a Paris, a la place Royale.

IV. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6204, p. 212.)

Mon Reverend Pere tres humble salut en J.-C.

Je ne trouve point estrange que vostre esprit ne soit pas satisfait de mes solutions, puis que le mien mesme ne l'est pas. Nous vivons icy dans les tenebres, et a mon advis nos plus grandes demonstrations physiques ne vont pour l'ordinaire qu'a monstrer que les choses peuvent estre selon les idées que nous en concevons, et non qu'elles soient ainsy en effect. C'est de la sorte, crois je, que mes sentimens expliquent la possibilité des choses en la façon que je les conçoys, et non la verité de leur estre qui nous est cachée. Vous m'obligés infiniment de me faire voir les difficultés que mes solutions ont laissé en vostre esprit, qui ne me semblent pas insolubles.

Sur ce que j'avois dict que la rarefaction pouvoit estre expliquée par l'indifference des indivisibles materiels, semblable a celle des esprits, a occuper un espace ou divisible ou indivisible, plus grand ou plus petit, vous demandés 1° comment l'air comprimé, trouvant la liberté, se porte avec tant de force a se dilater comme il estoit devant la compression, s'il est indifferent d'estre condensé ou rarefié? R°. Que je n'ay pas dict que les corps fussent indifferens, mais les indivisibles. Car chasque corps demande une certaine disposition en ses matieres, c'est a dire, d'estre plus ou moins rares, d'avoir plus ou moins de pores, etc. Et lorsqu'it vient a perdre cet estat, il souffre violence, de sorte que l'empechement estant osté, il revient a son premier estat, chasque chose ayant la puissance naturelle de se maintenir et pourvoir a son bien, si elle n'est pas empéchée par une autre plus puissante. Et cette mesme solution sert a ce que vous demandés apres, par quelle force l'arc bandé

se desbande, la corde estant ostée? Car c'est par la force que ce corps a de conserver sa naturelle figure et disposition, tandis qu'il n'est pas empeché.

2° Vous demandés quelle difference il y a entre la matiere et les esprits, si les uns et les autres sont indivisibles? R°. Qu'elle est tres grande, en ce que les indivisibles de la matiere ne peuvent subsister naturellement sans l'union de leurs semblables, par ce que la fin des estres estant l'action, et les indivisibles de la matiere ne pouvant agir seuls, pour estre trop foibles, ils demandent la societé de leurs semblables, que les esprits ne demandent pas : un esprit indivisible ayant en soy toute la force spirituelle qu'il peut avoir.

A ce que vous adjoustés, que la matiere ne peut estre conceue divisible, si elle est composée d'indivisibles, et que c'est comme un principe, *ex divis. nihil indivisibile*, je dis qu'il est inconcevable tout au rebours, comme de deux indivisibles ne se fera un divisible, ainsy que de deux unités un nombre. Si deux esprits estoient joincts ensemble, ils pourroient estre mis dans l'estat de leur premiere division, et ainsy le composé de ces deux indivisibles seroit divisible. On peut dire le mesme d'un composé de deux indivisibles materiels.

Vostre 3e difficulté est comprise dans la premiere, et une mesme solution les resoult toutes deux. Vous dictes en suitte, qu'il est inconcevable que les matieres, pour si dif ferentes qu'elles soient, se puissent penetrer, parce que chascune d'entre elles a ses dimensions corporelles qui sont les sources de l'impenetrabilité. Et moy je dis que je ne puis assés admirer cette erreur commune, que les dimensions soient cause de l'impenetration, puisque aussy dans la doctrine commune les accidens, qui ont aussy leurs dimensions, penetrent la matiere, et de mesme la force penetre la matiere. Il est malaisé de concevoir sans autre raison que celle de la nature des dimensions, comment une dimension semblable peut de soy avoir de la repugnance avec une

autre semblable et plus encor qu'elle aye la force de la chasser, puisqu'il semble que les dimensions ne soient pas entre les choses actives. La vraye raison de cette repugnance se prend du dehors, et non de la nature de la dimension, et consiste en ce que la nature ne faict rien en vain, et l'assemblage de plusieurs matieres semblables, aussy bien que de plsieurs forces semblables, seroit en vain en un mesme espace : raison qui n'a point de lieu aux matieres dissemblables, non plus qu'aux forces dissemblables. Or comme la nature a la puissance d'arriver a sa fin, chasque matiere et chasque force a la force de repousser la semblable aussy bien que la contraire.

Les petits vuides de Democrite que vous semblés admettre pour expliquer la condensation ne me semblent point admettables, si vous n'avés d'autre raison qui vous les face admettre que la condensation, puisqu'il semble que la nature abhorre le vuide, et que la condensation se peut expliquer autrement.

Vous demandés encor, si les parties ignées occupent de soy quelque espace sans autre matiere. Je croy que pour l'ordinaire elles n'en occupent pas, mais qu'en la rarefaction elles en occupent, parce que pour lors elles sortent de l'autre matiere, y estant necessitées, soit pour esviter le vuide, soit par la chaleur, soit par quelque aultre violence estrangere. D'ou vient que ceste violence cessant et les choses devant retourner a leur estat naturel, les parties qui estoient sorties rentrent dans l'autre matiere. Et ainsy se faict la condensation, quand elle vient apres la rarefaction. Et quand elle se faict avant la rarefaction, une partie de la matiere subtile qui estoit dans les pores entre dans l'autre matiere. Ou bien autrement, selon la premiere doctrine, quelques parties indivisibles, qui occupaient un espace, commencent a en occuper un plus petit, selon qu'elles y sont determinées par les agents exterieurs qui leur font violence.

Vous me demandés de plus si une corde d'arc, en se desbandant, va plus viste au commencement de son mouvement ou plus lentement, et avec quelle proportion? Je croy qu'elle se meut plus viste au commencement : ce qui semble estre sensible en ce que la flesche va plus viste a mesure que la corde qui luy donne l'impression estoit plus bandée. Il semble encor que cette vistesse ne se relasche pas esgallement, mais moins au commencement qu'a la fin.

Pour ce qui regarde la lumiere, je croy avoir expliqué en ma 1e lettre comme en un instant tout l'espace qui est entre le ciel et la terre pouvoit estre illuminé par les lumieres secondes, quoy que non pas par les premieres, dont le mouvement est successif, quoy que imperceptible; ce que l'experience nous semble faire voir en ce que la derniere lumiere est foible au commencement; et lorsque la lumiere passe plus avant, elle reçoit des mouvemens successifs, ce qui se faict parce que a la lumiere seconde qui arrive la premiere, succede la primitive qui arrive apres.

Ce que vous adjoustés, que vous soupçonnés quelque mystere en la lumiere, sçavoir qu'elle est comme un milieu entre les corps et les esprits, aussi bien que les corps glorifiés; et qu'elle tient en partie de la nature des corps et en partie de celle des esprits, me semble fort gentil, mais je ne croy pas qu'il soit necessaire de l'admettre, sinon de la lumiere seconde, ainsy qu'il semble evident que les especes intensionnelles se penetrent dans un mesme espace, et si vous l'admettiés de la lumiere premiere, que vous croyés avec moy n'estre pas distincte de la substance du feu, comment pourroit subsister vostre doctrine, que l'impenetration vient des dimensions, puisque le feu est un corps?

Je ne loge pas les ames des plantes et des animaux dans les elemens primitifs, mais bien dans la terre et dans l'eau. Je croy qu'elles sont dans leur estre independantes de la matiere, mais pour cela elles ne sont pas spirituelles, mais

materielles et composées des parties divisibles comme les corps. Et je ne voy pas comme on peut establir ces ames et les autres forces, s'il y en a, pour des principes physiques et les rendre dependans de la matiere, puisque entre les premiers principes l'un ne depend point de l'autre. Et ce qu'on respond dans l'escholle, qu'ils ne dependent point l'un de l'autre en mesme genre de principes, ne me semble nullement solide. S'il y devoit avoir quelque dependance entre les principes, il y auroit plus de raison de dire que la matiere depend de la force, puisque la force est plus parfaicte, qu'au rebours : outre que cette dependance materielle n'est ny explicable ny concevable. Ces elemens primitifs ne sont point ceux des chimistes, mais bien les principes de toutes les qualités premieres : et sont pour le moins quinze en nombre. Ils sont premiers principes materiels sans recourir à cette premiere matiere vulgaire, laquelle ne pouvant estre nettement conceue, je la range avec vous entre les choses imaginaires. Or et bien que je croye que ces elemens primitifs sont les vrays elemens et tiennent lieu de matiere premiere, je ne pense pas neantmoins qu'ils soient tous communs a tous les corps, de mesme qu'en la philosophie d'Aristote on admet des mixtes imparfaicts, bien que on croye que les quatre elemens vulgaires soient les principes materiels des mixtes.

Je ne voy pas comme avec quelque apparence de raison les athées peuvent rendre toutes choses independantes. Ils ne peuvent pas au moins nier qu'il n'y aye quelque production en la nature, car il y a des mouvemens et des unions, et mesme des especes comme celles qui se voyent aux miroirs, sans que ces estres soient composés des atomes eternels. Que s'il y a quelque production, pour quelle raison niera on que tout ce au dessus de quoy on pourra concevoir un estre plus parfaict ne puisse estre produict? Or pouvoir estre produict et estre absolument independant, ne s'accordent pas ensemble. Certes tout ce que nous concevons distinctement comme possible est possible.

Or nous concevons distinctement que tout estre qui n'est pas tout estre, et qui n'est pas absolument parfaict, peut estre produict. Puisque nous voyons par experience qu'il y a des estres imparfaicts qui sont produicts, de dire que toutes choses soient esgallement parfaictes, comme veulent les athées, cela choque si fort le sens et l'experience, que je ne sçay comme on l'a peu seullement penser. Diront ils que mon image representée dans un miroir est aussy parfaicte que moy?

Contre ce que j'avois taché de monstrer, que Dieu estant un bien infiny, ne doive pas cesser tout mal, parce qu'il contient tout bien en eminence, et non pas formelement, vous objectés que l'eminence estant plus puissance que la formalité, elle doit faire ce que fait la formalité. Mais l'eau de vie, qui est extremement chaude en eminence, ne chasse pas le froid formel, parce qu'il ne luy est pas contraire, la contrarieté ne se pouvant trouver qu'entre les choses de mesme ordre. Ainsy donc Dieu estant tout bien et tout estre en eminence, ne chassera pas tout mal et tout estre imparfaict, mais au contraire il pourra produire tout estre imparfaict, comme le chaud eminent de l'eau de vie peut produire le chaud formel.

Ceux qui expliquent le flux et reflux de la mer par ce double mouvement de la terre, outre qu'ils expliquent une chose certaine par des choses incertaines, se trouvent courts a expliquer les experiences tres certaines, desquelles je vous ay escrit de trois et de sept reflux dans douze heures : auxquelles j'en adjouste une autre que j'ay veu souvent de mes yeux. C'est qu'aux moys de juillet et d'aoust irregulierement et sans ordre certain de temps, la marée entrant dans la Dordogne, il s'esleve quelquefois tantost vers un rivage, tantost vers l'autre, une grande montagne d'eau, qui tient un cinquiesme ou un sixiesme de la largeur de la riviere, et se meut beaucoup plus viste que la marée. On appelle cela le *Mascaret*. Comment expliqueront-ils encor diverses autres sortes de flux et de reflux qui se trouvent en

des puits et en des fontaines? Aux Pyrenées, il y a une fontaine appellée en langage du pays *La fon estorbe*, c'est a dire, la fontaine du destourbier, qui a chasque deux heures a son flux et reflux : le flux durant une heure, et le reflux durant une autre ; et cela seulement durant le printemps et l'esté, et quelquefois durant l'automne, mais jamais durant l'hyver. En ces mesmes Pyrenées, il y a une autre fontaine qui a son flux et reflux dans cinq heures.

Vous demandés par conclusion, quel est le principe du mouvement des choses graves, et d'ou vient que leur mouvement est plus viste a la fin qu'au commencement. Je croy que ce que les philosophes vulgaires ont dict du centre de la pesanteur et de la legereté sont des fictions. Tant s'en faut que la pesanteur soit cause du mouvement en bas, que e mouvement en bas ou l'effort a de se mouvoir, est cause de la pesanteur. Et de la vient que céluy qui est soubs l'eau n'en sent point la pesanteur, parce qu'estant en son lieu elle n'a point de mouvement en bas. Je pense donc que le gros attire la partie, et que aussy la partie se meut vers le gros pour se joindre a son semblable, de sorte que si la terre estoit au ciel, la partie y monteroit par mouvement et par attraction. La plus grande vistesse du mouvement sur la fin vient a mon advis de ce que la puissance attractive agit plus fortement de prés que de loing.

Il ne me reste rien plus a vous dire sinon que je suis,

Mon Reverend Pere,

Vostre tres humble et tres affectionné serviteur en J.-C.

F. J. Lacombe M. I.

J'ai esté constrainct de me servir d'une main estrangere pour me treuver indisposé.

De Blaye ce 18 d'Aoust 1640.

(*Adresse*)

Au Reverend Pere, Le Reverend Pere Mersenne, Religieux Minime. A Paris a la place Royale.

C

Aubert à Mersenne.

Cet Aubert ne fait en réalité pas partie des correspondants de Mersenne à titre scientifique; mis accidentellement en rapport avec le Minime à Paris par le jésuite Chastellain, il se sera offert à Mersenne pour faire ses commissions à Bordeaux et sa lettre du 31 août 1646 n'aura été conservée qu'au sujet du prétendu miracle dont il y est parlé. Mais cette lettre a un autre intérêt, par suite de la mention qui est faite du conseiller Étienne d'Espagnet [1], fils du président Jean, le philosophe hermétique. Ni le père, ni le fils ne figurent parmi les correspondants attitrés de Mersenne, mais il est aisé de deviner l'objet des deux lettres transmises par l'intermédiaire d'Aubert. Il s'agissait des pièces inédites de Viète, que possédait Étienne, et que demandaient les Elzevirs pour un second volume de leur édition, parue précisément en 1646. Voir la préface *Elzevirii ad lectorem*, mentionnant à cet égard l'intervention « tum R. P. Mercenni, tum aliorum præstantium virorum ».

V. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6204, p. 420).

Mon tres Reverend Pere,

J'ay receu celle qu'il vous a plu me faire la faveur de m'escrire du 16e de ce mois; (elle) [2] m'a esté rendue avecq deux adressente a Monsieur Despaignet que je luy ay rendues en main proppre. Je ne manqueray de vous envoyer le tuyau d'orgues dont me parlez, lorsque je l'auray receu : pour ce qui est du miracle, qu'avez apris estre arrivé a une servante de Bourdx, je vous diray que le bruit en a

1. En 1646, Jean d'Espagnet, s'il vivait encore, ce qui est improbable, aurait eu plus de quatre-vingts ans. Sur Étienne d'Espagnet, ami intime de Fermat, voir ce que j'ai dit dans l'avertissement, p. XV du tome III des *Œuvres de F.* (Paris, Gauthiers-Villars, 1896). Son nom revient encore dans la lettre suivante, de François du Verdus à Mersenne.

2. Mot oublié par inadvertance.

esté grand, mais Mad^e la presidente de Pontac, voullant scavoir la veritté, la fist venir chez elle et s'estant enquis d'elle ou sa main luy avoit esté couppée, elle luy dist que s'estoit a l'hospital, ou ma ditte dame s'estant transportée au dit hospital, elle fist venir le chirurgien lequel dit ne cognoistre la ditte servante : par ainsy l'on cogneust que c'estoit une fourbe et par plusieurs autres discours qui se sont trouvez n'estre veritable : c'est tout ce que j'en ay peu apprendre ; s'il ce presente quelque occasion de vous servir icy, je vous supplie vouloir employer celluy qui prend la liberté de se dire,

Mon tres reverend pere,

Vostre tres humble et tres obeissant serviteur,

AUBERT.

A Bourd^x ce XXXI Aoust 1646.

Je sallueray avecq vostre permission le R. P. Chastellain [1] en qualité de son serviteur.

(*Adresse*)

Au Reverend, Reverend Pere Marcenne, minimes de la Place Royalle a Paris.

D

François du Verdus à Mersenne.

François Bonneau, seigneur du Verdus, rejeton d'une famille parlementaire de Bordeaux, né en 1620, mort le 20 août 1675, perdit son père, le conseiller François Bonneau de Cansec, à l'âge de deux mois. Élevé pour vivre en gentilhomme, il alla passer quelques années à Paris à partir de 1639 et s'y adonna

1. Le R. P. Chastellain (Jean) est un jésuite dont il existe deux lettres dans la correspondance de Mersenne.

particulièrement aux mathématiques. C'est pendant cette période qu'il dut rédiger l'exposé de la méthode des tangentes dite de Roberval, tel qu'il figure parmi les Œuvres de ce dernier dans les anciens *Mémoires de l'Académie des Sciences*, t. VI. Dès cette époque, il est en relations amicales avec Mersenne et lui adresse un court billet, que j'ai publié, à propos du géomètre Chauveau, dans le *Bulletin des Sciences mathématiques* de février 1895, et qui est également reproduit dans la nouvelle édition des Œuvres de Descartes (*Correspondance*, II, 1898, p. 115).

Au commencement de 1644, Du Verdus part pour Rome avec la maison de l'ambassadeur Saint-Chamond. Il entre en relations avec les savants italiens, notamment avec Torricelli, auquel Mersenne l'a recommandé. Il lui adresse, du 9 avril 1644 au 19 mai 1645, une dizaine de lettres, publiées par Jacoli dans le *Bullettino Boncompagni*, VIII, p. 410-456; et il a, même avant Mersenne, connaissance de l'expérience du vide. Mais cependant son tuteur a singulièrement compromis sa fortune. Il est obligé de rentrer à Bordeaux vers la fin de 1645 et, en 1648, il entame en reddition de compte un interminable procès.

Après les troubles de la Fronde, on le retrouve à Paris, fréquentant la société de Michel de Marolles, cherchant à publier des traductions de Bacon, mais ne trouvant pas d'imprimeur. Il revient à Bordeaux, parvient à faire éditer à Paris chez Legras, en 1660, les *Eléments de la vraie politique, de M. Hobbes*; dans l'avertissement et dans l'Épître dédicatoire, il se porte comme soutenant de la monarchie absolue, et, semble-t-il, cherche à obtenir quelque faveur royale. Mais plus ou moins déçu de tous côtés, il tourne à la misanthropie avec une teinte de mysticisme et meurt à Bordeaux, à l'âge de cinquante-cinq ans, laissant un curieux testament où on lit cette phrase assez émouvante :

« Dieu m'avait donné des amis ; il me les a ôtés; ils m'ont laissé ; je les laisse et n'en fais point mention. »

VI. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6204, p. 358).

MONSIEUR ET TREZ REVEREND PERE,

Si le nombre des persones curieuses et sçavantes etoyt un peu plus grand en ce[1] vilage-cy, je vous rendrois par des

1. Du Verdus semble mettre régulièrement une cédille sous le *c* suivi de l'*e*, de l'*i* ou de l'*y*. Je ne reproduis pas cette particularité orthographique.

letres bien frequentes un compte fidele du profit que je ferois en leur conversation ; et si l'obstination de celuy qui jouyt de ma fortune n'etoyt extreme et sez fuites incroyables, je serois bientot debarrassé de tout le reste des ataches de ma patrie et vous me verriez bientot du nombre de vos auditeurs, si vous me faysiez l'honneur de m'y soufrir. Mais quelque engagé que je soys icy, je suis toujours à vous de tout mon ceur et sensiblement obligé au souvenir que vous avez de moy dans vos letres à Monsieur Martel. Sa conversation est si sçavante et si douce qu'ele me ravit, et je ne mantiray point si j'asseure que depuis mon retour d'Italie je n'ay rien gouté come notre pyrronisme ; il m'a de plus fait part de vos nouveles et de sez pansées sur le vuide de Toricelli et la réponse de Monsieur des-Cartes : je lui dirois quelque chose de la découverte de l'Ile[1] de l'an passé, si j'osois vous en demander quelque particularité. Mais outre que nous esperons l'honneur de revoyr bientot Monsieur d'Espagnet pour qui nous avons impatiance ; outre que j'oze esperer de ses bontez ordinayres en ma faveur qu'il ne me celera pas ce dont vous lui aurez fait les relations, je doy vous dire en verité que le dessein de cete letre est un peur remercimant et le desir que j'ay d'etre en vos bones graces come je suis de tout mon ceur,

Monsieur et trez Reverend Pere,
Votre trez humble et trez fidele serviteur,

DUVERDUS.

J'ay mile obligations a Monsieur Mylon et ne sçauroy

1. Je ne sais pas quelle est cette découverte. M. Hochart a conjecturé que ce passage faisait allusion à un opuscule du fameux astrologue William Lily (Guillaume Lile, comme disaient alors les Français) sur un parhélie du 2 avril 1647. Je pense que le sens obvie est celui d'une découverte géographique, et que, chez Du Verdus, l'orthographe *ile*, et non *isle*, ne doit pas étonner. Mais je ne vois pas de quelle île il peut être question.

m'empecher de l'asseurer s'il vous plait icy de mon trez humble service.

Bordeᵃˣ le 7ᵉ may 1648.

(*Adresse*)

A Monsieur et trez Rᵈ pere, le Rᵈ pere Mersenne, prez la place Royale a Paris.

E

Thomas Martel à Mersenne.

Des trois lettres ci-après, deux ont été écrites à Paris en 1643; la troisième, du 15 juillet 1648, est datée de Bordeaux, où un procès au Parlement retenait Martel et où il avait renoué avec François du Verdus des relations déjà anciennes et qui devaient devenir encore plus étroites. Mais en fait Martel paraît avoir surtout vécu à Paris; les quelques renseignements, d'ailleurs très incomplets, que l'on a sur son compte proviennent de Sorbière (*De vita et moribus Petri Gassendi*, dans les *Œuvres de G.* Lyon, 1658) et de Michel de Marolles (*Mémoires*, *Discours*). Sorbière notamment représente Martel comme très particulièrement lié avec Gassend et avec le médecin Abraham Duprat; il s'occupait avec eux de toutes les branches de la philosophie, même de dissections d'animaux. Les affaires publiques l'ont pris, mais ne l'ont pas absorbé. Sorbière l'a retrouvé chez Marolles avec François du Verdus et tous deux sont de son bord contre l'excellent abbé, qui trouve exagérés leur scepticisme et leurs opinions politiques. Sorbière enfin a dédié à Martel son premier *Discours sceptique* dans lequel il lui fait jouer un rôle sous le nom de *Philotime*. Mais Martel lui-même ne paraît avoir laissé aucun écrit.

VII. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6205, pp. 418-419.)

Mon R. Pere,

Ce matin seulement je me suis mis à examiner ces passages d'Aristote marqués dans la letre de Mr de la Chambre [1], mes occupations ne me l'aiant permis plus tost.

Il me semble que Mr de la Chambre s'esloigne mal à propos du sentiment de St Thomas, parce qu'il fait dire à Parmenides une chose contre les loix du raisonnement. Car Aristote mesme apporte pour solution de sa raison qu'elle n'est pas concluante; voici ses termes : καὶ ἡ λύσις πῇ μὲν ὅτι ψευδὴς πῇ δ' ὅτι οὐ συμπεραίνεται [2]. Et Mr de la Chambre mesme, en reformant St Thomas, n'a peu eviter de tomber dans le mesme inconvenient. Il croit qu'il faut mettre : Or est il que ce qui n'est pas un, est autre que ce qui est; donc ce qui n'est pas un, n'est point. Il est evident que ces deux propositions sont mesme chose, estre autre que quelque chose, et n'estre pas cette chose. Je n'estime pas aussi que Parmenides prouvoit cette mineure par cette proposition : Ce qui est un, est; donc ce qui n'est pas un, n'est pas. Car ainsi le raisonnement de Parmenides ne seroit pas moins impertinent que celui de Melissus qui disoit que tout ce qui n'est point faict, n'avoit point de commencement, parce que ce qui est fait en avoit; et cependant Aristote dit particulierement de celui de Melissus : μᾶλλον δ' ὁ Μελίσσου φορτικὸς λόγος [3].

Je m'allois exercer sur ces passages qu'il vous marque estre les plus difficiles du livre, lorsque Mr Hobbé [4] m'est

1. Martin Cureau de la Chambre (1594-1669), médecin du roi, fut de l'Académie française dès 1635, plus tard de l'Académie des Sciences (1666).

2. Aristote, *Phys.*, I, 186 A 23.

3. Aristote, *Phys.*, I, 181 A 10.

4. Le célèbre Thomas Hobbes; il semble que ce serait lui qui aurait mis en branle toute cette discussion.

venu dire que vous desiriez retirer son caier ; j'ai du deplaisir de l'avoir tant retenu sans vous donner de satisfaction. Je ne laisserai pas d'y penser, cependant j'ai mieux aimé vous envoier ce peu que j'avois commencé d'examiner que rien du tout. Je demeure,

Mon reverend pere,

Vostre tres humble affectionné serviteur,

T. Martel.

Ce 7 nobre 1643.

(*Adresse*)

Au Rev.d Rev.d Pere Merseune de l'ordre des fr. Minimes.

VIII. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6205, p. 236-238.)

Mon Reverend Pere,

J'ai leu avec attention le passage d'Aristote que Mr de la Chambre trouve le plus difficile du livre. Il est si vrai à mon sens que je ne pense pas que sans beaucoup de hardiesse à suppleer ou reformer le texte on en puisse venir à bout, mais deux choses me semblent rendre cette hardiesse raisonnable et necessaire, l'une qu'evidemment Aristote a affecté l'obscurité, et lui mesme l'escrit à Alexandre [1] ; or l'obscurité d'un auteur vient d'ordinaire de ce qu'il dit beaucoup moins qu'il n'entend, et à cela il n'y a autre remede que de sous-entendre et deviner ; l'autre, qu'il ne se peut faire que l'espace de 18 siecles n'ait causé beaucoup de corruption au texte, surtout en ces livres de Physique, dont l'intelligence ne pouvoit guider les copistes, sans que je vous remarque ce que Strabon en dit [2] ; or la moindre alte-

1. Lettre supposée, dans Aulu-Gelle, XX, 5.
2. *Geogr.*, XIII, p. 419 de l'édition de 1587.

ration, qui rend obscur le discours le plus net et le plus clair, fait devenir inintelligible celui qui est obscur. Je vous ai voulu prévenir de ceci afin que vous condamniez moins la liberté que je me suis donnée en cette mienne explication du passage.

Mais avant d'y venir, je vous fairai part de l'explication d'un autre que Mr de la Chambre dit n'avoir pas esté entendu par aucun des interpretes, et que lui mesme ne me semble pas entendre. Je mettrai le texte parce qu'il est court : εἶτα καὶ τοῦτο ἄτοπον, τὸ παντὸς εἶναι ἀρχὴν τοῦ πράγματος καὶ μὴ τοῦ χρόνου (je corrige : οὐ γὰρ τοῦ χρόνου) καὶ γενέσεως μὴ τῆς ἁπλῆς, ἀλλὰ ἀλλοιώσεως, ὥσπερ οὐκ ἀθρόας γενομένης μεταβολῆς [1]. Aristote, apres avoir fait voir la mauvaise consequence du raisonnement de Melissus, veut ensuite faire voir la fausseté de ses propositions, et commence par celle-ci, *que tout ce qui est fait a principe.* De plus, dit-il, cela est impertinent, qu'il y ait principe de tout ce qui est fait, car il n'y en a point du temps, ni de la generation, je n'entends pas de la simple, mais de celle qui se faict des qualitez, qui est proprement alteration, qui n'est pas un changement qui se fasse en un instant, mais par une succession continuelle. Car Melissus avouoit qu'il y avoit une alteration continuelle de l'estre, comme nous vismes dans les commentaires ou son opinion est amplement expliquée.

Mais je viens au passage dont voici ma traduction [2] : « Quand à Parmenides, ses raisons sont à peu pres les « mesmes, quoiqu'il en ait quelques autres particulieres, « et la solution est en partie qu'il pose une chose fausse, « en partie qu'il ne conclud pas » (J'aime mieux traduire ainsi que comme Mr de la Chambre, *ces raisons sont contre*

1. Aristote, *Phys.*, I, 186 A 13. La correction proposée est malvenue, et l'interprétation manquée.
2. Aristote, *Phys.*, I, 186 A 22.

Parmenides [1], parce qu'ici Aristote respond aux raisons de Parmenides, aiant au chap. precedent refuté son opinion, ce qui est bien different, et à cause de ce καὶ ἡ λύσις, qui a relation aux raisons de Parmenides, et non à celles qui sont contre lui. Apres il n'est pas vrai que les raisons apportées immediatement auparavant contre le raisonnement de Melissus facent contre Parmenides, qui ne disoit pas que ce qui est faict a commencement, et qui vouloit bien que l'estre, estant un, fust immobile, mais non à cause de son infinité, comme Melissus, car il le posoit fini).

« Il pose une chose fausse, en ce qu'il pose que ce qui « est se dit simplement, estant vrai qu'il se dict en plusieurs « manieres; et il ne conclud pas parce que, si on prend seu- « lement les choses blanches, » *au lieu des choses qui sont qu'il veut n'estre qu'une*, « bien que le blanc n'en signifie « qu'une, il y aura toutefois plusieurs choses blanches et « non une seule; car le blanc ne sera pas un, ni par conti- « nuité, ni par definition, car autre chose sera l'estre blanc, « autre en estre le subjet, quoique l'estre blanc ne se « puisse pas separer. » (Le texte est : καὶ οὐκ ἔσται παρὰ τὸ λευκὸν οὐδὲν χωριστόν, ce qui semble n'avoir aucun sens. Je mets καὶ οὐκ ἐστὶ τὸ λευκὸν οὐδὲν χωριστόν, prennant τὸ λευκὸν abstraictement pour la mesme chose que τὸ εἶναι λευκῷ) [2] « car il n'est pas tel parce qu'il se puisse separer, « mais parce qu'il est autre de ce qui est blanc » (ici je prends τὸ λευκὸν concretè) « et en quoi il se trouve, mais Parme- « nides n'a pas pris garde à cela. »

« Il faut aussi de necessité que ceux qui disent que ce « qui est, est un, posent que ce qui est ne signifie pas seu- « lement l'estre qui s'attribue, » (il y a καθ' οὗ ἂν κατηγορηθῇ; je mets καθ' ὃ ἂν κατηγορηθῇ) « mais aussi celui qui « est par soi et qui est un par soi, car l'accident se dit de

1. La traduction de la Chambre est la bonne.

2. Correction manquée, comme en général les suivantes, toutes trop hardies.

« quelque subjet. C'est pourquoi, » *s'il n'y a que l'estre qui s'attribue qui soit*, « ce à quoi il est accident ne sera pas, car il « sera autre que ce qui est ; il y aura donc quelque chose qui « ne sera pas, » *ce qui est contradictoire.* « Il n'y aura pas « mesme aucun accident de ce qui est par soi » (le texte est : οὐ γὰρ δὴ ἔσται ἄλλῳ ὑπάρχον τὸ ὅπερ ὄν; je mets οὐ δὴ ἔσται ἄλλο ὑπάρχον τῷ ὅπερ ὄν) « car l'estre en un autre, » *qui est la nature de l'accident*, « ne sera plus, si ce qui est « ne comprend plusieurs choses, de sorte que chascune « soit; mais on supposoit que ce qui est ne signifie qu'un « estre », *ce qui est impossible.* « Si donc ce qui est par « soi n'est accident d'aucune chose, mais quelque chose lui « est accident, » (le texte est εἰ οὖν τὸ ὅπερ ὄν μηδενὶ συμβέβηκεν ἀλλ' ἐκείνῳ, τί μᾶλλον ; je change ἀλλ' ἐκείνῳ τὶ, μᾶλλον etc.) « ce qui est par soi signifie beaucoup plus tost « ce qui est que ce qui n'est pas. Car si ce qui est par soi « est la mesme chose que ce qui est blanc, » *comme ils le veulent*, « puisque l'estre blanc n'est rien par soi, car « aucun estre ne lui peut estre accident, car aucun « estre n'est point qui ne soit par soi, » *comme il est supposé*, « il s'ensuit que ce qui est blanc n'est point, » *puisqu'il n'est blanc que par l'estre blanc qui n'est pas, comme nous venons de dire*, « non de sorte qu'il soit quelque « chose qui n'est pas proprement, mais absolument un « neant. Car il est vrai de dire que ceci est blanc, ce qui « ne signifie pourtant rien qui soit », *comme nous venons de prouver.*

C'est ce que j'ai pensé sur ce passage que je vous envoye, puisque peut estre je serois empesché trop longtemps de vous l'aller communiquer de bouche ; vous le lirez, s'il vous plaist, exactement, à cause de la difficulté, pour bien juger si je dis rien ou contre le sens generalement, et la suite des choses, ou contre l'intention d'Aristote. Si vous l'approuvés, j'en serai glorieux, sinon je ne serai pas au moins deceu au peu de cas que je fais de mes sentiments.

Je vous donne le bonjour et demeure,
Mon R. Pere,
Vostre tres affectionné et obeissant serviteur,

T. MARTEL.

(*Adresse*)

Au R^d Pere, R^d Pere Mersenne [1].

IX. — (Bibl. Nat. fr. n. a. 6204, pp. 366-367.)

MON R^d PERE.

Quelque ouverture de commerce que vostre bonté m'ait faicte, le respect que je vous doibs, et la cognoissance que j'ai de vos occupations me fait escrire rarement et me prive de la satisfaction d'obtenir quelqu'une des vostres que vostre courtoisie ne vous permettroit pas de refuser aux miennes. Je n'ai d'ailleurs rien digne de vous qui vous les puisse rendre agreables, et tout ce que je vous y pourrois tesmoigner de ma devotion à vostre service, persuadé que vous en estes, vous les rendroit autant importunes que superflues. Mais ne pouvant demeurer longtemps sans estre en peine de l'estat de vostre santé, qui m'est tres chere et que je ne serois pas bien satisfait d'apprendre d'autre que de vous mesme, je vous le demande sans scrupule comme une chose qui ne vous peut desplaire, et que j'ai quelque droit de sçavoir, par les souhaits passionnés et continuels que je fais pour elle. Outre le plaisir de la posseder, vous l'emploiés si glorieusement pour vous et si utilement pour les autres qu'on s'y doibt esgalement interesser pour l'amour de vous et pour l'amour de la philosophie que vous enrichissez tous

1. Cette lettre, sans date, a évidemment suivi la précédente à peu d'intervalle.

les jours de vos belles speculations et de vos experiences. Je me promets que vous m'en fairez quelque part, et des nouveaux desseins que vous faictes pour le public, avec les nouvelles que j'attends de vostre santé. Le loisir que j'espere va resveiller ma curiosité dans laquelle je ne me suis jamais mieux satisfait que par ce que la vostre a descouvert. Si mes affaires se terminent ce Parlem^t^, je pourrai reprendre l'estude et le dessein de retourner aupres de vous, qui fait ma plus forte passion ; si j'ai ce bonheur, je ne doubte pas que vous ne me souffriez comme autrefois, mais je crains bien d'avoir besoin de vostre entremise pour m'obtenir la mesme faveur d'une personne que vous estimez beaucoup et à qui vous m'avez donné. Vous entendriez que c'est Mr Hobs [1], quand je ne vous le dirois pas, à qui j'ai des obligations infinies. Je scay qu'il est à St Germain et lui ai escrit diverses fois pour apprendre de lui mesme particulierement en quel estat il est, et s'il me fait toujours l'honneur de m'aimer, sans avoir eu ce contentement. Cela s'accorde si peu avec les bontés qu'il m'a tesmoignées, qu'il faut bien qu'il me croie indigne de leur continuation par quelque manquement qui m'est inconnu. J'ose vous conjurer, Mon R^d^ Pere, en lui faisant tenir celle que je lui envoie, de scavoir de lui le subjet qu'il pense avoir de me traitter si diversement du passé, l'asseurer de toute la recognoissance dont je suis capable pour mille bienfaits que je tiens de lui, et de m'obtenir la satisfaction de scavoir de ses nouvelles. Et si je ne vous suis pas importun, faites moi la grace de m'apprendre si vous possedez tousjours Mr Gassend à Paris, ou s'il est retourné en Provence. J'en suis beaucoup en peine depuis longtemps, d'autant plus que je l'ai vu travaillé d'une indisposition dangereuse, et que tout fait peur pour ces testes qui sont si cheres au monde. Je joins en cela à l'interest general le mien particulier, pour les obligations que je lui ai. Ces soins où je suis pour vos meilleurs

1. Thomas Hobbes.

amis vous seront sans doubte agreables, et leur amitié vous faira supporter cette liberté que je n'ai prise qu'à sa faveur. J'attends de leurs nouvelles avec les vostres et vous prie d'aimer tousjours celui qui sera toute sa vie,

Mon R^d^ Pere,

Vostre tres humble, tres obeissant et tres aff^é^ serviteur,

T. Martel.

A Bourd^x^, ce 28 juillet 1648.

(*Adresse*)

Au tres R^d^ Pere, Reverend Pere Mersene de l'ordre des Minimes a Paris.

FIN

CORRECTIONS ET ADDITIONS

Page 64, ligne 20 : *lire* lehren (*non* Lehren). — 65, 2 : aus ihnen. — 65, 8, des Briefwechsels. — 65, 13 : *mettre un point, non une virgule, après* verbarg. — 65, 33-34 : voraussetzen. — 66, 10 : Hauses. — 66, 18 : am (*non* um). — 68, 8, hinzutretenden. — 68, 9-10 : Beobachtung. — 74, 5 : *Eugen.* — 74, 21 : zur Thatsache. — 79, 20 : Mondvulkanen. — 79, 31 : fehlenden. — 80, 24 : nämlich. — 30, 28 : menschlichen. — 80, 33 : gleichen.

Page 95, 14-15 : protestando.

Page 102, ligne 15, colonne 2 : *Mettre un point, non un point d'interrogation, après* vite. — 103, 10, col. 1 ; τούτων. — 104, note 1 : *Ajouter* de la marge *après* venue. — 105, 2, *au lieu de* curieux, *lire* très remarquable. — 105, ligne 2 du texte G : ὥστ'ἀπὸ.

Page 112, ligne 17 : *supprimer le trait d'union après* doit. — 115, 2 : el-Djazari.

Page 117, ligne 2 et note 1. — L'épithète *hindi* (indien), donnée par le texte à Apollonius doit avoir été écrite par erreur au lieu de *hindasi* (géomètre). — (C. de V.).

Page 120, ligne 12 et suiv. : *Aux trois dernières phrases, substituer ce qui suit* :

Quant à la machine attribuée à Apollonius, c'est apparemment celle que nous avons trouvée dans le traité des clepsydres attribué à Archimède et dont nous avons donné la description abrégée dans notre article précité : *Notice sur deux manuscrits arabes* (Journal asiatique, 1891, I, p. 307). Cette machine dépend d'une roue à eau et d'un engrenage; les réservoirs s'y

vident par le moyen de siphons, mais le sifflement est intermittent. C'est sans doute avec l'intention d'obtenir un sifflement continu que Bédî ez-Zamân a inventé d'autres appareils ; cependant la critique qu'il adresse au géomètre grec sur la lenteur de sa machine demeure obscure pour nous. — (C. de V.)

Page 121, ligne 16 : *lire* älteren. — 122, 8 : so (*au lieu de* es). — 122, 17 : Anordnung. — 123, 17 : *au lieu de* vorlag, *lire* nämlich. — 123, note 2 : *lire* (l. 3), Dreyer-Bruhns ; (l. 7), Brahes ; (l. 10), Schlossherrn ; (l. 13), diesen. — 124, 19 : nichts. — 124, 30 : des Weltganzen. — 124, note 2 : Dreyer-Bruhns. — 125, 22 : im Reinen. — 125, 25-26 : Hier hat er den Nachweis geführt. — 126, 18 : konnte (*au lieu de* musste). — 126, note 2 : (l. 2). So lange ; (l. 9), den Vorgang. — 127, 4 : des Planeten. — 127, 16 : vor (*au lieu de* in). — 128, 6 : entschieden. — 128. 7 : Zuverlässiges. — 128, 20 : Copernicanæ. — 128, ligne 4 des notes : Unhistorischeres. — 134, note 2 : *Fermer la parenthèse à la fin.* — 139, 16 : *Mettre un point au lieu d'une virgule, après* Keplers. — 139, note 2, l. 4 : *Mettre une virgule après* Burgundicæ. — 140, 1 : *Mettre une virgule après* zweite. — 140, 12 : übrigens. — 140, 16-17 : Radienvektoren. — 141, note 1, l. 4 : wird. — 142, note 5 : *point et virgule après* gezogen (l. 7) : *guillemets après* paralogismis (l. 11). — 143, 13 : *lire* die Differenz ($r_1r_2 - a^2$).

Page 172, ligne 32 : *virgule après* Honaïn. — 173, 2 : *virgule après* forme.

Page 227, ligne 15 : Arcolano è.

Page 246, ligne 13, lire Harvey. — 248, note 1, ligne 9, *supprimer* petit-fils d'Aristote.

Page 252, lignes 25-26, *au lieu de* Pantegni, *lire* Tegni (*ou* Micrategni). Il y a eu, lors de l'impression, à l'occasion d'un changement de la rédaction primitive de M. V. Nicaise, un malentendu dont je suis responsable. En fait, le radical *tegni* (ars) se retrouve dans les titres de trois traductions (ou adaptations) dues à Constantin l'Africain. La *Micrategni* (ars parva, d'ordinaire appelée simplement *Tegni*) est sans contredit l'ouvrage qui a été le plus couramment étudié et commenté au moyen âge, comme résumant la science galénique. La *Megategni* (ars magna) correspond aux quatorze livres de la *Thérapeutique* (Methodus

medendi) de Galien. On n'a pas encore déterminé, pour ces deux traités, quels sont les intermédiaires arabes qui peuvent remonter jusqu'au temps du khalife Almansour (VIIIe siècle). Enfin la *Pantegni*, que Constantin donne comme un travail personnel, et qui a été imprimé en 1525 dans les œuvres d'*Ysaac Israelita* (Ishak ibn Soleiman, mort en 932), est en réalité une traduction du Maleky d'Haly ibn el-Abbas (T.).

Page 295, titre courant, *lisez* Eneström.

TABLE DES MATIÈRES

Mémoires

André Lalande. L' « interprétation de la nature » dans le *Valerius Terminus* de Bacon 1
Gaston Milhaud. Sur un point de la Philosophie scientifique d'Auguste Comte 15
J.-L. Heiberg. Anatolius sur les dix premiers nombres 27
Eduardo Saavedra. Note sur l'histoire de la résolution des équations cubiques 58
Moritz Cantor. Beitraege zur Lebensgeschichte von Carl Friedrich Gauss 64
Antonio Favaro. Il metro proposto come unità di misura nel 1675 82
Maurice Gallian. Sur les problèmes mécaniques attribués à Aristote 101
Baron Carra de Vaux. Note sur les Mécaniques de Bédî Ez-Zamân El-Djazari et sur un appareil hydraulique attribué à Apollonius de Perge 112
Siegmund Günther. Die Kompromiss-Weltsysteme des XVI, XVII und XVIII Jahrhunderts 121
Nicolas Galitzyne. Les premières expériences de Montgolfier, d'après des documents russes 146
Stanislas Meunier. Sur l'évolution des idées dans le domaine de la Géologie générale 155
Dr Gley. Influence du positivisme sur le développement des sciences biologiques en France 164
Dr Millot-Carpentier. Histoire de la médecine en Europe au XIIIe siècle 171

Armand Delpeuch. Le rachitisme et la médecine ancienne..... 197
Modestino del Gaizo. Alcune linee del movimento della chirurgia italiana nel secolo decimoterzo..... 210
Victor Nicaise. Notes sur l'état des sciences anatomique et physiologique à la venue de Vesale et de Harvey, et en particulier de ces sciences au moyen âge..... 245
Paul Meuriot. De l'expression « diaphragma » dans l'histoire de la géographie ancienne..... 283
Gustaf Eneström. Sur la constitution d'un répertoire bibliographique de l'histoire des sciences..... 294
Paul Tannery. Notes sur les manuscrits français de Munich, 247 à 252, et de Vienne, 7049-7050..... 297
Paul Tannery. Lettres inédites adressées au Père Mersenne..... 311

Corrections et additions..... 344

Mâcon, Protat frères, imprimeurs

CONGRÈS DE PARIS 1900

6e SECTION

HISTOIRE COMPARÉE DES LITTÉRATURES

ANNALES

INTERNATIONALES

D'HISTOIRE

CONGRÈS DE PARIS 1900

6e SECTION

HISTOIRE COMPARÉE

DES

LITTÉRATURES

CONGRÈS D'HISTOIRE COMPARÉE

VIe SECTION

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Président d'honneur : M. Gaston Paris, de l'Académie française et de l'Académie des inscriptions, administrateur du Collège de France.

Président : M. Ferdinand Brunetière, de l'Académie française.

Vice-Présidents : M. Victorien Sardou, de l'Académie française ; M. Petit de Julleville, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; M. Charles Dejob, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

Secrétaires : M. Joseph Bédier, maître de conférences à l'École normale supérieure ; M. Gustave Lanson, maître de conférences à la Faculté des lettres et à l'Université de Paris ; M. Joseph Texte, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon.

Trésorier : M. Karppe, professeur à l'École alsacienne.

Membres du Comité : MM. Andler, maître de conférences à l'École normale supérieure ; Besnard, directeur de la *Revue dramatique* ; Bossert, inspecteur général de l'Université ; Bouvy, chargé de cours à la Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux ; Bréal, de l'Académie des inscriptions, professeur au Collège de France ; Brunot, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; Cirot, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux ; J. Claretie, de l'Académie française, administrateur de la Comédie-Française ; H. Cochin, député ; H. Dietz, professeur de rhétorique

au lycée Buffon; JUSSERAND, ministre plénipotentiaire; KARPPE, professeur à l'École alsacienne; LÉGER, professeur au Collège de France; LICHTENBERGER, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy; LEGRAS, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Dijon; MOREL, professeur au lycée Louis-le-Grand; MOREL-FATIO, professeur suppléant au Collège de France; OMONT, conservateur à la Bibliothèque nationale; PSICHARI, maître de conférences à l'École des Hautes Études; comte de PUYMAIGRE; REYNIER, professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand; ROUANET, publiciste; SIRVEN, professeur à l'École Alsacienne; STROEHLIN, professeur honoraire de l'Université de Genève; Théodore DE WYZEWA, publiciste.

ORDRE ET PROGRAMME DES SÉANCES

M. Sirven, membre du comité, a fait fonction de secrétaire, pour assister M. Lanson, en l'absence de M. Bédier, malade. M. Joseph TEXTE était mort après une longue maladie, peu avant l'ouverture du Congrès.

Lundi 23 juillet (au Collège de France) devant toutes les sections du Congrès. Conférence de M. BRUNETIÈRE : *la Littérature européenne*; *définition*, *méthode et programme.*

Mardi 24 juillet (à la Sorbonne, amphithéâtre Richelieu). M. Gaston PARIS, président d'honneur; M. BRUNETIÈRE, président. Allocution de M. Gaston PARIS.

La section vote l'envoi d'une adresse de sympathie et de condoléances à Mme J. Texte, à l'occasion de la mort de son mari, organisateur et secrétaire du congrès de Littérature comparée.

Communications : 1° M. WILMOTTE, professeur à l'Université de Liège : *Les origines du théâtre comique en France au moyen âge.*

2° M. VIANEY, maître de conférences à l'Université de Montpellier : *Les sources italiennes de l'*Olive *de Du Bellay.*

Mercredi 25 juillet. M. Van HAMEL, professeur à l'Université de Groningue, président.

3° M. Keiffer, professeur à l'Athénée (Luxembourg) : *Étude sur la langue et la littérature du grand-duché de Luxembourg.*

4° M. Vising, recteur à l'École supérieure de Gothembourg : *Le Français en Angleterre* (l'anglo-normand). — Observations de M. Friedwagner, de l'Université de Vienne, sur cette communication.

5° M. Hastings, professeur à l'Université de Bristol, présente un livre intitulé : l'*Histoire du théâtre en France et en Angleterre* (Firmin-Didot, in-8°, 1900).

6° M. Kont, professeur au Collège Rollin : *Voltaire en Hongrie.*

Jeudi 26 juillet, M. Brunetière, président, suppléé au cours de la séance par M. Van Hamel.

7° M. Redard, professeur à l'Université de Genève : *De quelques desiderata dans l'étude, la traduction, la publication et la représentation des œuvres de Shakespeare dans les pays de langue française.*

8° Présentation du livre de M. G. Renard, professeur au Conservatoire des arts et métiers : *La méthode scientifique de l'histoire littéraire* (Alcan, in-8, 1900).

9° M. Spingarn, professeur à l'Université de Columbia (New-York) : *American scholarship.* — Observations de M. Forteri, professeur à l'Université Tulane (Nouvelle Orléans).

10° M. Latreille, professeur au lycée de Lyon : *George Sand et Shakespeare.*

11° M. Bouvy, professeur à l'Université de Bordeaux : *Zaïre et ses quatorze traductions italiennes.*

Vendredi 27 juillet. M. Van Hamel, président.

12° M. Wrangel, professeur à l'Université de Lund : *Aperçu de l'influence de la littérature française sur la littérature suédoise.*

13° M. Tchobanian : *L'influence de la littérature française sur la littérature arménienne contemporaine.*

14° M. de Sarran d'Allard, de la Société scientifique et littéraire d'Alais : *Une adaptation portugaise de « Tartuffe ».*

Samedi 28 juillet. M. Van Hamel, président.

15° M. G. Mistriotis, professeur à l'Université d'Athènes : *Welches ist das älteste Drama der Sophokles?*

16° M. Puglisi Pico, d'Acireale : *Una interpretazione scientifica delle fonti elegiache e della poesia del dolore.*

La 6e section, avant de se séparer, invite le secrétaire à étudier les moyens d'organiser une Société internationale d'histoire comparée des littératures, qui aurait pour objet principal de faciliter les recherches que les étrangers ont souvent à poursuivre en France, ou les Français à l'étranger, pour l'éclaircissement des problèmes philologiques ou littéraires de cet ordre.

LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

Conférence faite à l'ouverture du Congrès d'Histoire comparée le 23 juillet 1900, au Collège de France.

I

Si l'on disait que les études, et même les recherches de littérature comparée, sont assez récentes en France, on aurait tort et on aurait raison. On aurait raison, si l'on faisait observer qu'à Paris, au moment même où je parle, tant à la Sorbonne qu'au Collège de France, il n'existe pas une seule chaire de littérature comparée ; mais on aurait tort, si ces recherches, inaugurées par Mme de Staël, au début du siècle qui va finir, et continuées par toute une école, dont les deux Schlegel, Sismondi, Fauriel, Jean-Jacques Ampère, F. Ozanam, sont les principaux représentants, se trouvent être vraiment françaises d'origine. Comment donc et pourquoi la tradition s'est-elle interrompue? C'est ce qu'il n'est pas inutile d'examiner, si, comme je le crois, les raisons qu'on en peut donner éclairent d'avance et déterminent dans une certaine mesure la notion même de méthode en littérature comparée.

Et premièrement, l'ancienne critique, la critique académique, avait tant abusé du « parallèle », que le discrédit du genre s'était étendu, de proche en proche, à toute espèce de comparaison ; et déjà, vers 1830, rien ne paraissait plus suranné, plus artificiel, plus « poncif » que de comparer Corneille avec Racine, si ce n'est de les comparer tous les

deux avec Shakespeare ou Lope de Vega. C'était en vain qu'en histoire naturelle, par exemple, ou en philologie, et précisément à la même époque, la méthode comparative renouvelait, comme on dit, la face de la science, et en vain que des sciences nouvelles, — si toutefois ce sont des sciences — telles que la mythologie ou la religion comparées, se fondaient sur cette méthode même, ou plutôt en sortaient tout entières et tout armées ! La critique n'y prenait pas garde. Elle persistait à ne vouloir voir dans la « comparaison » qu'un exercice de rhétorique, lequel, comme tous les exercices du même genre, était à lui-même sa fin, et dont le succès pouvait assurément faire honneur à l'habileté du critique ou du bel esprit, mais, après tout, ne servait de rien à l'avancement de la connaissance. On estimait communément que, de la comparaison de Corneille et de Racine, une seule chose résultait, qui était que l'auteur de la comparaison préférait, pour sa part, Corneille à Racine, ou Racine à Corneille ; et on le lui reprochait comme une marque de singulière étroitesse d'esprit : le vrai critique, en ce temps-là, devait les préférer tous les deux ! Mais après les avoir « comparés », s'il s'avisait, le pauvre homme, de les « juger » et surtout de les « classer », c'est alors que l'on se fâchait, et dans les petits journaux, ou même dans les grands, il n'y avait pas assez de plaisanteries, ni d'assez spirituelles, contre cette critique dont l'objet semblait être de loger des talents dans l'alcool de ses bocaux dûment étiquetés : GENUS TRAGICUM : SPECIES CORNELIANA : *varietas Crebillonensis.*

C'est qu'aussi bien le préjugé se fortifiait d'un autre, et il était également entendu que, dans une œuvre littéraire, dans une tragédie de Racine, dans un roman de Richardson, dans un poème de Gœthe, ce qu'il y a d'intéressant, c'est un peu le milieu qui les a vus paraître, et dont ils expriment quelques éléments, mais c'est bien plus et surtout Gœthe lui-même, Richardson et Racine. Iphigénie, Clarisse, Mar-

guerite..., eût-on dit volontiers, que nous importent ces créatures, toutes personnes d'ailleurs fictives, non existantes? et quel besoin de les comparer entre elles ou avec d'autres? Mais, de savoir quelle espèce d'hommes furent un Wolfgang Gœthe, un Samuel Richardson ou un Jean Racine; ce que l'on retrouve d'eux dans leur œuvre; l'involontaire confession qu'ils nous ont laissée de leurs goûts, de leur conception de l'homme et de la vie; la trace et le ressouvenir de leurs petites histoires de femmes, voilà ce qui enrichit vraiment la connaissance de l'humanité. Et on ne réfléchissait pas qu'à ce compte, la plus médiocre rapsodie, la plus indécente, — les *Mémoires de Casanova* ou le *Monsieur Nicolas* de Restif de la Bretonne, — iraient de pair avec les chefs-d'œuvre du roman ou de la poésie; que le talent ou le génie ne seraient vraiment que des anomalies ou des monstres, des cas pathologiques, dans la nature et dans l'histoire, s'ils ne servaient qu'à singulariser ceux qui en sont affligés; et qu'enfin leur singularité même ou leur originalité ne saurait se définir que par rapport à la banalité antérieure ou ambiante. Pour sentir toute l'originalité de Racine, il n'y a qu'un moyen, qui est de le comparer à quelque autre, et la raison en est que lui-même n'est vraiment lui, quel qu'il soit, ni vraiment quelqu'un, ni vraiment Jean, que dans la mesure où il « diffère » de Pierre et de Thomas, de François et de Louis, de Prosper et d'Antoine... C'est ce qu'il faudra bien que l'on finisse par comprendre.

Nous ajouterons là-dessus que, si l'un et l'autre préjugé s'excusaient, ou se justifiaient, dans le temps que toute comparaison ne pouvait guère aboutir qu'à des généralisations prématurées, vagues et arbitraires, ce temps semble aujourd'hui passé? A vrai dire, et en dépit de tant de motifs qui eussent dû les rendre inséparables l'une de l'autre, la critique et l'histoire n'ont fait alliance que de nos jours. Au siècle dernier, quand les savants Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur jetèrent les fondements et publièrent

les premiers volumes de l'*Histoire littéraire de la France*, on se rappelle peut-être de quelles plaisanteries le « goût » et la « critique » les assaillirent par la plume de Voltaire. Classique ou romantique, la critique de notre siècle n'est demeurée que trop fidèle, jusqu'aux environs de 1860, à l'esprit de ce grand homme, et je pourrais citer des *Histoires de la littérature française* dont il n'y a presque pas un « jugement » qui ne soit faussé par le mépris absolu de la chronologie. Ni les Anglais, ni les Allemands, pendant longtemps, n'en ont témoigné plus de respect; et, comme on ne pouvait sans doute « comparer » les littératures entre elles avant qu'on eût dressé de chacune d'elles des inventaires méthodiques à peu près complets, la « littérature comparée, » manquant de ces inventaires, a donc longtemps manqué de son point d'appui, pour ne pas dire de sa base même. Il en est autrement de nos jours. Nous possédons l'histoire particulière et nationale de presque toutes les grandes littératures modernes. Des Français ont même écrit des *Histoires de la littérature anglaise*, et des Anglais, des Allemands surtout, de fort bonnes *Histoires de la littérature française*. On a fait un pas de plus, et, — conformément à l'exemple qu'en avait donné jadis Henry Hallam, dans son *Histoire des Littératures de l'Europe depuis 1500 jusqu'en 1700*, mais en essayant de composer ce qu'il s'était contenté de juxtaposer, — on a commencé « d'atteler à trois ou à quatre, » si j'ose ainsi dire, et de faire marcher de front l'histoire de plusieurs littératures à la fois. Tels, en Allemagne, Hermann Hettner[1], ou, en Suisse, Marc Monnier [2], l'un des premiers, je crois, qui ait professé en Europe la littérature comparée; et tels encore en

1. *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, von Hermann Hettner, 3e édition, 5 vol. in-8°; Brunswick, 1872, F. Vieweg.

2. *Histoire générale de la littérature moderne*, par Marc Monnier, doyen de la Faculté des Lettres de Genève, t. I, *la Renaissance, de Dante à Luther*; Paris, 1884, F. Didot, et t. II, *la Réforme, de Luther à Shakespeare*; Paris, 1885, F. Didot.

Angleterre les cinq ou six collaborateurs qui, sous la direction de M. G. Saintsbury, l'un de nos meilleurs historiens anglais de la littérature française, ont entrepris tout récemment de nous donner en douze volumes, sous le titre de *Periods of European Literature*, une véritable histoire de la littérature européenne [1].

Je signalerai encore, dans le même ordre d'idées, l'intéressant opuscule de M. Louis P. Betz : *la Littérature comparée, Essai bibliographique* [2], avec une introduction de M. J. Texte. M. J. Texte, — que la mort vient de nous enlever, — était en France, à l'heure actuelle, et depuis quelques années déjà, l'homme le plus capable de populariser, je ne dis pas de *vulgariser*, ce genre d'études; et sa perte sera plus d'une fois vivement ressentie. A qui donnera-t-on cette chaire de Littérature comparée que l'on avait fondée tout exprès pour lui à Lyon? C'est une question secondaire. Mais ce qui importe, en tout cas, c'est qu'on ne « dénature » point la chaire, et, au contraire, qu'on en fonde plutôt, et au plus tôt, uue autre à Paris, où je répète qu'il n'y en a point. A des études nouvelles s'il faut des organes ou des moyens d'action nouveaux, le moment n'a jamais été plus propice à la fois et plus urgent de les procurer aux études de littérature comparée. « Il nous manque une histoire générale de la Renaissance en Europe, — écrivait précisément M. J. Texte, dans son introduction à l'opuscule de M. Betz; — il nous manque une histoire générale du classicisme ou du romantisme, une histoire du drame moderne, combien d'autres livres! Il semble que, dans la plupart des pays d'Europe tout au moins, l'histoire des littératures nationales ait été suffisamment étudiée pour qu'on puisse maintenant songer à ces travaux. Le XIXe siècle aura vu se développer et se

1. *Periods of European Literature*, edited by professor Saintsbury : *A complete and continuous history of the subject*, 12 vol. in-8°; Londres, W. Blackwood.

2. In-8°; Strasbourg, K. Trübner, éditeur, 1900.

constituer l'histoire nationale des littératures ; ce sera sans doute la tâche du vingtième d'en écrire l'histoire comparative. » Nous ne pouvons que nous associer à cette espérance ; et qui sait si, de même que l'histoire des littératures nationales n'a pas contribué médiocrement à raffermir les nationalités de l'Europe contemporaine dans le sentiment de leur unité propre et de leur originalité personnelle, tout de même, l'histoire comparée de ces littératures n'aura pas pour effet de nous enseigner que le sentiment des unités nationales non seulement n'a rien d'incompatible avec celui de la solidarité européenne, mais encore qu'il en est le véritable fondement ? Il faut être au moins deux pour être solidaire l'un de l'autre, et que ces deux en fassent plus d'un.

II

Quelle méthode y emploierons-nous donc ? Pour le décider, faisons une hypothèse, et posons idéalement l'existence d'une littérature européenne, dont les littératures particulières ou nationales ne seraient, dans l'histoire de notre moderne Europe, que des manifestations locales et successives. On sait que l'hypothèse, à vrai dire, n'en est pas une, et les *Chansons de Geste* ou les *Romans de la Table Ronde* les *Fabliaux*, les *Mystères*, sont là pour témoigner qu'une telle littérature a réellement existé. Le premier chapitre ou la première partie d'une *Histoire de la littérature européenne* devrait être consacré, non pas précisément à exposer l'histoire de la littérature du moyen âge, mais à dresser l'inventaire européen de cette littérature, et la question serait à peu près celle-ci : « Quels thèmes généraux d'inspiration les littératures modernes ont-elles hérités de la littérature du moyen âge ? » On remarquera là-dessus que, toute littérature étant nécessairement épique, dramatique ou

lyrique, une pareille question serait sans doute assez promptement résolue.

Quelle transformation ces thèmes ont-ils subie ? Ce serait la seconde question, qu'on pourrait formuler d'une autre manière, assez différente, si, comme on le voit peut-être, elle se ramène à la question de savoir quel a été le caractère essentiel du mouvement que nous avons nommé du nom de Renaissance. Mais, au lieu de discuter, comme nous le faisons, sur la Renaissance en général, et, généralement aussi, avec l'intention peu philosophique de prouver qu'il eût mieux valu qu'elle ne se produisît pas, — c'est le point de vue de l'École des Chartes et de l'École du Louvre ; — ou, au contraire, que nous ne saurions trop nous féliciter du changement de direction dont elle a donné le signal, — et c'est le point de vue de l'École normale ; — on essaierait d'en reconnaître la vraie nature à la lumière de l'histoire des genres.

Il est un de ces genres, entre tous, qui se prêterait merveilleusement à cette étude, — je serais presque tenté de dire à cette *expérience*, — et ce serait le genre dramatique, ou, si l'on le veut, le genre tragique. En effet, nous le voyons partout et à la fois, dans le cours du XVIe siècle, en Angleterre, comme en France, et comme en Italie, se dégager de la littérature des *Mystères* et des *Moralités*. Ou plutôt, j'ai tort de dire qu'il s'en « dégage, » car, en le disant, j'ai l'air de résoudre ou de trancher une question très délicate, qui est celle des rapports de nos premières tragédies modernes, — la première en date est la *Sophonisbe* du Trissin, 1516, — avec les *Moralités* et les *Mystères* ; et la question ne saurait être si facilement résolue. Contentons-nous donc de noter deux points, qui semblent dès à présent assurés, et qui sont les suivants. En Italie, comme en France, et comme en Angleterre, le développement ou le progrès du genre tragique s'est produit exactement en raison de la décadence des *Mystères* ; et la réaction s'est bien moins

opérée contre la matière même ou la substance des *Moralités* que contre les procédés qui la faisaient comme évanouir, cette substance, à force d'être allégorisée. Du premier de ces deux points on trouvera la preuve dans le savant ouvrage d'Alessandro d'Ancona sur les *Origines du Théâtre en Italie*[1], et la preuve du second dans les préfaces de nos Grévin ou de nos Jean de la Taille[2]. Il est permis d'en tirer cette conclusion, que la Renaissance a eu pour premier caractère d'être littérairement une réaction contre le moyen âge, — plus ou moins consciente, je ne l'examine point ici ; — et, secondement, que cette réaction a eu pour objet, un peu dans tous les genres, de substituer à l'*allégorisation* la représentation de la nature.

Mais cela ne s'est point fait tout de suite, ni directement, et c'est ce qu'on voit bien encore par l'exemple de la tragédie. Ce n'est point d'abord en eux, ni autour d'eux que les hommes de ce temps ont reconnu la nature, mais dans les œuvres de l'antiquité ; et ce n'est donc point à la nature elle-même qu'ils ont demandé les moyens de l'imiter, mais à ceux qui l'avaient autrefois « attrapée ». Un grand peintre a dit, — et c'était un peintre de portraits, — que toutes les leçons de l'art de dessiner ou de peindre n'avaient pour but que d'exercer l'élève « à voir la nature ; » et, en effet, tout le monde a des yeux, mais beaucoup ne s'en servent pas pour voir. Les hommes de la Renaissance ont demandé aux anciens de leur apprendre à voir ; et, novices dans cet art, si difficile à la fois et si simple, ils ont, comme il arrive en pareil cas, imité pêle-mêle les qualités et les défauts de leurs maîtres. Par là s'explique la fièvre d'érudition qui les a échauffés, exaltés, soutenus ; l'erreur qu'ils ont commise, poètes ou artistes, non pas tant sur le choix que pour n'a-

1. Florence, 1872, Lemonnier, éditeur.

2. Voyez dans le *Jacques Grévin* de M. Lucien Pinvert, Paris, 1899, Fontemoing, le chapitre intitulé : *le Théâtre de Grévin*, pages 165, 166 ; et dans l'édition des *Œuvres de Jean de la Taille, Seigneur de Bondaroy*, donnée par M. René de Maulde, Paris, 1878-1882, Léon Willem, en 4 vol. in-12, la préface des *Corrivaus*.

voir pas voulu faire de choix entre les modèles ; et le prix souvent excessif que, sans y pouvoir atteindre eux-mêmes, ou peut-être par désespoir d'y atteindre, ils ont attribué à la perfection de la forme.

C'est à ce moment que trois influences ont agi particulièrement sur le genre tragique, et l'ont transformé, d'une imitation morte ou languissante qu'il était de l'antique, en une imitation, je n'ose dire encore plus vivante, mais déjà plus appropriée aux exigences de son évolution interne et de l'esprit du temps. Je veux parler de l'influence de Plutarque, avec ses *Vies parallèles* ; de l'influence de la *Poétique* d'Aristote ; et de l'influence de Sénèque le Tragique, ou des dix pièces qui nous sont parvenues sous son nom. Pour émouvoir les sensibilités et frapper les imaginations, les hommes de ce temps ont appris du plus amusant des biographes qu'aucune combinaison de l'esprit ne valait les catastrophes de l'histoire, et, selon l'ingénieuse expression du vieil Amyot, « les cas humains représentés au vif » sur la scène du monde, par les César et les Alexandre, les Démosthène et les Cicéron, les Brutus et les Caton. Entre ces « cas humains », qui, naturellement, ne contenaient pas tous la même quantité d'émotion dramatique, la *Poétique* d'Aristote leur a procuré des raisons de fixer leur choix ; et à cet égard, il est sans doute curieux d'observer que, tandis que l'on travaillait, presque partout ailleurs et jusque dans le domaine de la logique, ce qui était une grande sottise, à détruire l'influence du philosophe, au contraire, son autorité n'a jamais été plus grande ni plus absolue, moins discutée qu'alors, en matière d'esthétique dramatique. Enfin, à l'influence d'Aristote et de Plutarque s'est ajoutée celle de Sénèque, pour des raisons qui, — chose assez peu connue, — n'ayant nulle part plus agi qu'en Angleterre, n'ont donc été mieux mises par personne en lumière que par les historiens du théâtre anglais[1]. C'est ici un des points essentiels

1. Voyez *A history of English dramatic Literature*, des origines à la

de l'évolution du genre dramatique, et il importe d'y insister.

Les Grecs de l'époque classique, depuis Homère jusqu'aux Alexandrains, sont des Grecs, et les Latins de la République sont des Latins; mais Plutarque et Sénèque sont déjà des « cosmopolites »; et peu importe qu'ils aient écrit l'un en grec et l'autre en latin, ce n'est plus à une cité, ou à une confédération de cités, mais à tous les hommes qu'ils s'adressent. Quels que soient leurs défauts (et si Plutarque en a plutôt d'aimables, ceux de Sénèque le Tragique sont énormes et presque repoussants), nous ne sommes point en les lisant arrêtés, ni distraits, ni gênés ou dépaysés par ces singularités locales et ces accidents particuliers dont les raffinés se font leur plus vif plaisir quand ils lisent Hérodote ou Pindare, Salluste ou Catulle, Virgile même ou Tite-Live. Contemporains de la fusion de toutes les nationalités de l'ancien monde dans l'unité romaine, et on pourrait déjà presque dire dans l'unité chrétienne, — à ce point qu'on a pu débattre la question des « rapports de Sénèque avec saint Paul, » — Plutarque et Sénèque, l'un Espagnol et l'autre Grec, ont écrit pour l'Empire; et c'est pourquoi les hommes de la Renaissance, Anglais ou Italiens, Allemands ou Français, ont pu les aborder de plain-pied. Leur influence au XVIe siècle est le signal, ou du moins l'un des symptômes de ce que l'on a justement appelé : *la latinisation de la culture*; et je l'entends ici, plus particulièrement, d'une tendance commune de l'Europe d'alors à résumer, ou à syn-

mort de la reine Anne, par A. W. Ward, 3 vol. in-8; Londres, nouvelle édition, 1899, Macmillan.

L'auteur renvoie à une étude du Dr J.-W. Cunliffe : *The influence of Seneca upon Elizabethan tragedy* (1893), que je ne connais pas; et au livre de John Addington Symonds, *Shakespeare's Predecessors in the English drama*, in-8°; Londres, 1888, Smith et Elder.

L'occasion m'étant donnée de citer le nom de John Addington Symonds, je la saisis une fois de plus pour recommander à tous ceux qu'intéresse le sujet sa remarquable *Histoire de la Renaissance en Italie*. Comment et pourquoi ne l'a-t-on pas traduite?

thétiser l'antiquité tout entière dans les écrivains de l'époque impériale.

Et le phénomène ne se limite point aux nations de race latine, ou crues telles ; on le constate en Angleterre ; et, en Angleterre comme en France, c'est à Sénèque que l'on demande le modèle de la forme tragique. Plutarque aussi n'y est pas moins imité qu'en France, ni Aristote moins écouté qu'en Italie. C'est comme si l'on disait qu'avant de se « nationaliser », et de devenir anglais dans la patrie de Shakespeare, espagnol dans celle de Lope de Vega, français dans celle de Corneille, le drame a commencé par être « européen » dans tous les sens du mot ; — et je ne crois pas qu'on l'ait jusqu'ici très bien vu. La littérature de la Renaissance, en général, a été vraiment européenne, quoique d'une autre manière que la littérature du moyen âge. Elle n'a rien exprimé de particulièrement « national ». En elle, et par elle, sous la discipline de l'humanisme, international par définition, l'Europe entière a fait sa rhétorique. On a demandé aux anciens le secret de les égaler et au besoin de les surpasser. Mais aussitôt qu'on a cru le tenir, on s'est souvenu que l'on était « les gens d'alors », — des modernes, des Français, des Espagnols, des Anglais, — et on n'a point retourné contre ces anciens les leçons qu'on avait reçues d'eux, mais, dans les formes antiques, et selon le mot du dernier de nos classiques, on a essayé d'introduire des « pensers nouveaux ».

L'histoire du mouvement de la Renaissance ainsi comprise formerait le second chapitre ou la deuxième partie d'une histoire de la » littérature européenne. » L'évolution des genres, — *lyrique* ou *élégiaque ;* — *dramatique ;* — *épique* ou *narratif*, — en serait la trame. On ne disserterait point *in abstracto* sur la Renaissance, et, pour l'étudier, on ne commencerait point par poser qu'elle a été ceci ou cela ! On n'en déterminerait pas les caractères *a priori.* Mais on les verrait se dégager de l'histoire même des genres. Le seul

sujet de la *Sophonisbe*, étudié dans ses transformations, depuis le Trissin jusqu'à Mairet, et dans les causes prochaines de ses transformations, projetterait sur l'histoire du genre tragique une lumière dont l'éclat s'étendrait à toutes les parties obscures de l'histoire de la Renaissance. Les conclusions que l'on déduirait de l'histoire du genre tragique, si peut-être elles se trouvaient trop générales ou trop ambitieuses, on les corrigerait au moyen des observations suggérées par l'évolution du genre lyrique ou du genre épique, par l'examen attentif de *la Franciade* ou de *la Jérusalem*, des *Amadis* ou de la *Diane enamourée* de George de Montemayor. Après avoir défini dans la rigueur des termes et inventorié le legs de la littérature du moyen âge aux littératures de l'Europe moderne, on essaierait de dire comment, en quel sens, l'héritage a été compromis ou amélioré, — je ne sais ni ne recherche ici lequel des deux, — par l'esprit de la Renaissance. Et, si je ne me trompe, on aurait précisé du même coup l'un des plus intéressants entre tous les points de vue d'où l'on puisse envisager l'histoire de la « littérature européenne. » C'est de savoir ce qu'une même donnée, la même à son origine et dans son fond, ce que le même thème épique ou dramatique est devenu, *selon qu'il passait d'un milieu dans un autre*, ou, encore, *selon qu'il se nationalisait entre des frontières différentes*, et d'européen, à proprement parler, selon qu'il devenait espagnol, je suppose, ou français.

III

Or, et par l'effet d'une rencontre qu'on serait tenté de croire due au hasard, si ce hasard n'avait, en y songeant, son explication toute naturelle, les grandes littératures de l'Europe moderne ne se sont point développées *simultané-*

ment, mais *successivement*; et on peut dire en toute exactitude que, depuis trois ou quatre cents ans, chacune d'elles a manifesté, comme à son tour, ce qu'elle avait de plus national et de plus particulier. Pour retracer à grands traits l'histoire de la « littérature européenne », et ainsi dessiner le cadre où chacune des recherches auxquelles elle pourrait donner lieu trouvera naturellement sa place, nous n'avons donc pas besoin de nous composer laborieusement un plan : il nous est donné par l'histoire. Ici encore, comme en tant d'autres occasions, nous n'avons qu'à nous laisser faire, et, dans quelque embarras que nous puissions craindre de nous jeter, l'histoire, ou plutôt la seule chronologie nous en tire. C'est ce qu'il sera sans doute intéressant et utile de montrer très brièvement.

Il ne faut admettre pour cela qu'un principe, dont j'espère que l'on ne me disputera pas l'évidence, et ce principe est que la littérature comparée ne s'attachera dans ses recherches qu'à ce qui est comparable. S'il arrivait en effet, qu'une littérature quelconque se fût contenue, pour ainsi dire, dans ses propres frontières, et ne les ayant jamais débordées, n'eût donc ainsi jamais participé à ce courant d'échanges qui est la première condition d'une littérature internationale, il est évident que les productions en pourraient bien avoir leur très grand intérêt en soi, mais une telle littérature n'appartiendrait pas à l'histoire de la littérature européenne. Telle est le cas de la littérature basque, — si du moins il en existe une qui soit digne de ce nom, — et, que les bardes me le pardonnent! tel est le cas de la littérature bretonne, moderne ou contemporaine. Par une extension qui n'a rien d'abusif, il suit de là que les productions d'une grande littérature ne nous appartiennent qu'autant qu'elles sont entrées en contact avec d'autres littératures, et que de ce contact ou de cette rencontre on a vu résulter des conséquences. Et sans doute cela ne veut pas dire qu'on négligera ces productions! Si l'on négligeait les

autos sacramentales de Calderon et de Lope de Vega, on se priverait d'un grand plaisir; et on serait plus qu'injuste pour l'une des formes les plus originales que l'art dramatique ait jamais revêtues. Mais cela veut dire qu'ils n'ont dans l'histoire de la littérature européenne qu'une importance relative, et que la littérature espagnole ne s'étant point mêlée par eux au mouvement de la pensée européenne, ce n'est donc point d'eux qu'il nous faut tenir compte pour faire à la littérature espagnole sa place dans une histoire de littérature européenne. En littérature européenne, si je puis ainsi dire, et dès que l'on se met au point de vue historique, le moment de caractériser chacune des grandes littératures de l'Europe moderne sera nécessairement celui de sa plus grande expansion.

La première place appartient sans conteste à la littérature italienne, et on peut dire que de 1450 à 1600 ou environ, la littérature italienne a régné presque sans partage. A qui le doit-elle? Il semble bien que ce soit à Dante, si nous voulons remonter jusqu'à la première origine; et n'eût-il été que l'*ouvrier* de son poème, c'est lui qui a forgé l'instrument dont se sont après lui servis tous ses successeurs. Mais trois autres hommes ont surtout représenté, dans l'Europe du XVIe siècle, — et pour ne rien dire des érudits, — cette primauté de la littérature italienne : Pétrarque, Boccace et Arioste; l'auteur de ce *Canzoniere* dont l'influence a traversé les siècles pour venir harmonieusement expirer dans la poésie de notre Lamartine; l'auteur du *Décaméron*, auquel on peut rattacher, sans beaucoup d'artifice, la lignée de ces conteurs italiens qui sont avec lui demeurés les maîtres de la nouvelle tragique (je songe surtout à Bandello en écrivant ceci); et l'auteur du *Roland furieux*. En celui-ci viennent aboutir les *Chansons de geste* et les *Romans de la Table ronde*, déjà tout prêts pour la transformation que leur fera subir, cinquante ou soixante ans plus tard, l'auteur de la *Jérusalem* , et qui aura pour conséquence de les

métamorphoser d'une matière jusqu'alors poétique en une matière proprement musicale. Si l'on ajoute à ces grands noms celui de Machiavel, on n'aura pas énuméré, tant s'en faut! tous les grands écrivains de l'Italie ou de la Renaissance, mais, précisément, et surtout dans une histoire de la littérature européenne, je ne voudrais pas les avoir tous énumérés. Une histoire n'est pas une compilation. Il suffit que ce soient ici les « maîtres » ou les « guides » ; qu'il y ait quelque chose de leurs exemples, sinon de leur génie, dans presque tous leurs contemporains ou leurs successeurs ; et qu'on ne puisse enfin, comme je le crois, assigner à la littérature italienne considérée dans son ensemble, aucunes qualités ni même aucuns défauts qui ne se manifestent chez eux en acte ou qui n'y sommeillent en puissance. Le *Marinisme* lui-même n'est-il pas déjà presque tout entier dans Arioste ?

Dirai-je que la littérature espagnole a la première secoué le joug de la littérature italienne? Ce serait mal parler, et il faut se contenter de dire qu'ayant la première libéré son originalité de l'imitation de l'italien, elle s'est donc trouvée la seconde à exercer l'hégémonie de la littérature européenne. Cette hégémonie a duré de 1600 à 1660, ou à peu près, ce qui la rend contemporaine, — on peut en faire la remarque en passant, — de la durée même du plus grand pouvoir politique et de la domination des armes espagnoles. Mais s'il convient d'indiquer la coïncidence, et pour ma part j'y reconnaîtrais beaucoup plus qu'une coïncidence, il nous faut convenir qu'on avait vu le contraire en Italie. Ce serait ici dans notre programme le lieu d'en rechercher les raisons.

La littérature européenne est redevable à la littérature espagnole de trois grandes créations. C'est en Espagne, — ou peut-être en Portugal, — que la matière des *Chansons de geste* et des *Romans de la Table ronde* est devenue celle des *Amadis*, d'où plus tard, sous une influence italienne, s'est dégagé le roman pastoral avec *la Diane* de Monte-

mayor. Il y a des chevaliers errants dans les *Romans de la Table ronde*, mais l'ingénieux hidalgo de la Manche est une création de l'Espagne autant que de Cervantès. Faut-il y voir une caricature ? On en dispute, et aussi bien Cervantès ne l'a peut-être pas su lui-même ! En tout cas il n'y eut jamais de caricature plus bienveillante ou plus attendrie, ni surtout plus symbolique ; et le génie chevaleresque de la noble Espagne a passé tout entier dans le personnage de don Quichotte. Les héros eux-mêmes des Amadis et les bergers de la *Diane* n'en sont pas de plus parfaites incarnations. Ce sont tous en même temps, ou plutôt ce sont pour cette raison, à la guerre comme en amour, des raffinés du point d'honneur, et notre point d'honneur, à l'espagnole surtout, dépendant un peu de notre condition sociale, on entrevoit ici la liaison du roman picaresque avec le roman chevaleresque. Le roman picaresque est la seconde des grandes créations de l'Espagne, et — par l'intermédiaire des adaptations françaises et anglaises, du *Francion*, du *Gil Blas*, du *Roderick Random*, — je ne sais s'il serait très paradoxal d'en vouloir suivre la fortune jusqu'à la *Vie de Bohème*. Et enfin, parce que le point d'honneur, qui se ramène, en dernière analyse, à régler sa conduite *sur ce que l'on croit se devoir*, engendre nécessairement toute une casuistique, la troisième création vraiment européenne de la littérature espagnole est le drame, si les plus beaux drames de nos littératures modernes, en ce qu'ils ont d'essentiel et de philosophique, roulent pour la plupart sur des cas de conscience. Le *Cid* est un cas de conscience ; *Hamlet* est un cas de conscience : *Hernani* est un cas de conscience. Dira-t-on là-dessus que l'on ne voit pas bien ce que Shakespeare ou Ben Jonson doivent à l'Espagne, leur théâtre étant antérieur à celui de Calderon et de Lope de Vega, et que, sans doute, on ne saurait nier qu'ils aient fait du « théâtre ? » Mais Sénèque était de Cordoue ! et si cette réponse a un peu l'air d'une plaisanterie, je ne sais pas la raison de la chose, mais je constate que le

drame anglais du XVIe siècle n'a pas franchi la Manche, et le théâtre moderne n'est devenu vraiment européen que par l'intermédiaire du génie espagnol.

Cette littérature espagnole avait toutefois un grand défaut, parmi toutes ses qualités, et le défaut même qui, aux environs de 1650, pouvait et devait être le plus grand obstacle à sa diffusion. Elle était trop « particulariste » ; et le goût de terroir en était trop prononcé. On ne pouvait, sauf *Don Quichotte*, rien adapter d'espagnol aux exigences de l'esprit européen, sans modifier profondément ce qu'on en adaptait. Elle avait quelque chose aussi de trop indépendant, je veux dire de trop affranchi de la tradition de cette antiquité qui demeurait toujours la maîtresse des esprits. N'est-il pas permis d'ajouter que, sans être naturaliste, — et il faut même dire : au contraire ! — elle était souvent un peu dure, ou un peu crue ? Ce caractère est aussi celui de quelques-uns des plus grands peintres de l'Espagne. Et pour toutes ces raisons, comme à mesure que l'étoile de l'Espagne pâlissait, la fortune de la France grandissait tous les jours, la littérature française, à son tour, devenait l'inspiratrice ou la régulatrice de la littérature européenne. C'était aux environs de 1660, et son influence allait durer un peu moins de cent ans.

J'ai tâché de montrer ailleurs ce qui l'avait fondée. Il y avait alors une cinquantaine d'années que la littérature française, presque dans toutes les directions, tendait, par le moyen de l'observation psychologique et morale, à la gloire de l'universalité. Ni Ronsard ni Rabelais n'y avaient peut-être songé; mais l'auteur des *Essais* s'était proposé de retrouver « cette forme de l'humaine condition que chacun porte en soi » ; et, que l'on ne puisse nier la subtile et pénétrante action de son livre, Pascal et Bossuet, Molière et La Fontaine, La Rochefoucauld et La Bruyère nous en sont d'assez sûrs garants ! Les critiques, les précieuses, les grammairiens étaient alors survenus, et pour atteindre cette

universalité qui devait, d'après eux, dans leur ambitieuse espérance, substituer la langue française aux privilèges du latin et du grec, ils s'étaient livrés au long et patient travail d'épuration du vocabulaire, d'assouplissement de la syntaxe, de coordination de la phrase, qui, du français encore inorganique de Montaigne, avait fait en cinquante ans la langue des *Provinciales*. A dater de ce moment, et si l'on ne tient pas compte de quelques irréguliers, l'objet commun de nos grands écrivains était devenu le même : — effacer ou dissimuler leur personnalité, la faire évanouir, pour mieux dire encore, dans l'intérêt de leur sujet, que ce sujet fût le *Cid* ou l'*École des Femmes*, un sermon sur l'*Éminente dignité des Pauvres* ou la fable des *Animaux malades de la Peste*, *la Princesse de Clèves* ou *Télémaque* ; — dégager de ce sujet lui-même ce qu'il contenait de plus humain, c'est-à-dire de plus général, de plus indépendant des atteintes du temps; — ne jamais oublier qu'on n'écrit ni pour soi, ni pour le vulgaire, ni non plus pour les savants, ou les pédants, mais pour les « honnêtes gens », c'est-à-dire pour ceux qui n'ont point d'enseigne, qui vivent de la vie de tout le monde, qui ont le sentiment, l'expérience des réalités; — tenir la bride aux fantaisies qu'on pourrait avoir d'opposer son opinion particulière à l'opinion commune ou générale, en commençant par se la concilier; — garder son naturel parmi tant de contraintes, ou plutôt faire servir ces contraintes elles-mêmes à la réalisation de ce parfait naturel ; — et enfin, par tous ces moyens, selon le mot de l'un d'eux, travailler ou contribuer « au perfectionnement de la vie civile ». C'est pour avoir atteint ce degré de généralité que la littérature française a établi son pouvoir en Europe, et non point, ou bien plus que pour aucune qualité qui fût intérieure ou intrinsèque au génie de notre langue. Et aussi bien notre langue n'est-elle devenue ce qu'elle est que pour s'être de son mieux conformée à cet idéal. On la loue d'être claire : il faut donc dire qu'elle est claire d'avoir voulu l'être. Pen-

dant un long temps, en français, le souci du style ou la préoccupation de la forme n'ont eu pour objet que de les accorder l'un et l'autre avec le fond. L'art d'écrire n'a consisté que dans la recherche des moyens les plus propres à diminuer l'intervalle qui sépare un esprit d'un autre, ou notre pensée de son expression. Et l'hégémonie de la littérature française a duré tout juste autant que cette conception de la littérature a développé ses qualités sans les payer de trop de défauts.

Car elle a bien ses défauts, dont le principal est, en ne s'adressant qu'à la raison pure, d'avoir donné très peu de chose à l'imagination et à la sensibilité. Incomparable dans l'expression des idées générales, elle n'a pas été toujours aussi heureuse dans l'expression des idées particulières et concrètes. Or, vers le milieu du XVIIIe siècle, c'est précisément de ces idées que l'Europe a commencé de s'éprendre. On en a un bon exemple dans l'idée même et dans le succès européen de l'*Encyclopédie*. On ne voulait plus désormais que des faits, et de toute nature, mais des faits, et ce que les contemporains de Diderot ont peut-être le plus admiré de lui, croyez-vous que ce soit son *Père de Famille*? Non ! c'est sa description du métier à faire les bas. Ainsi s'ouvrait la France elle-même à l'influence anglaise, dont cette *positivité*, comme nous dirions aujourd'hui, faisait le principal caractère. Et, à l'excuse de nos écrivains, si l'on voulait une preuve de la réalité de ce besoin, on la trouverait dans ce fait, puisque aussi c'en est un, que l'Europe entière va, pour ainsi dire, au devant de l'influence anglaise. Cette influence commence à s'exercer aux environs de 1720, et elle va durer jusqu'en 1830.

Il se produisit alors un phénomène assez singulier : la littérature anglaise, en devenant européenne, apprit à se connaître, et, pour la première fois depuis qu'elle existait, on la vit prendre enfin conscience d'elle-même. Elle n'eut garde de répudier, puisqu'on les appréciait universelle-

ment, aucune des rares qualités qui sont celles de Fielding ou de Richarson, mais, tout Anglais qu'ils fussent, elle s'aperçut combien Swift et de Foe, Pope et Addison l'étaient davantage; les auteurs comiques de la Restauration furent remis en lumière; Dryden et Milton furent estimés à leur valeur; et finalement, on rendit à trois Anglais la justice qu'on leur avait non pas précisément refusée, mais marchandée jusqu'alors dans leur propre pays : je veux parler de François Bacon, de William Shakespeare, et d'Edmond Spenser, l'auteur de la *Reine des Fées*. L'influence des premiers est facile à saisir dans l'histoire générale de la littérature européenne du XVIIIe siècle. La France de Voltaire, de Diderot, de d'Alembert n'a pas hésité à sacrifier son Descartes à Bacon; l'Italie même a paru oublier que, s'il y avait un « fondateur » de la science expérimentale, il ne s'était pas appelé Bacon, mais Galilée; et l'Allemagne a trouvé dans la conception shakespearienne du drame libre le point d'appui qu'il fallait à sa littérature pour secouer le joug de la « dramaturgie » française. De telle sorte que ce n'est pas assez de dire que Shakespeare, mieux connu, a rendu à la littérature anglaise conscience d'elle-même, mais il faut ajouter que son influence n'a pas été moins grande sur la formation de la littérature allemande. Et pour Edmond Spenser, il est bien vrai qu'aujourd'hui même, ailleurs qu'en Angleterre et en Amérique, on ne le connaît guère[1]; mais son rôle n'a pas moins été capital dans la formation de ce que l'on pourrait appeler l'idéal romantique anglais; et ainsi, d'une manière indirecte, comme précurseur du romantisme, l'influence

1. Tout ce que nous savons d'Edmond Spenser en France, c'est ce que Taine en a dit dans son *Histoire de la littérature anglaise*, et il ne lui a pas mesuré son admiration. Mais sur le rôle de Spenser dans la formation de l'idéal romantique anglais, on consultera : *The beginnings of the English romantic movement*, par H. W. L. Phelps, in-8°; Boston, 1893, Ginn; et *A history of the English romanticism in the XVIIIth century*, par H. Henry Beers, in-8°; New-York, 1899, Henry Holt.

européenne de l'auteur de la *Reine des Fées* n'a guère été moins considérable que celle de Shakespeare. Ces indications, que je donne en passant, auraient besoin d'être vérifiée, précisées surtout, et suivies dans leurs conséquences. Mais en ce qu'elles ont de plus général, je les crois justes ; et ce qui ne contribue pas médiocrement à me les faire croire telles, c'est la facilité même de la liaison qu'elles nous permettent d'établir entre le rôle de la littérature anglaise et celui de la littérature allemande.

De même qu'en effet, au XVIe siècle, le ferment grec, si l'on osait se servir de ces expressions un peu techniques, avait fait lever ce qu'il y avait dans le génie latin de forces devenues comme oublieuses d'elles-mêmes, ainsi, dans les dernières années du XVIIIe siècle, le ferment britannique a dégagé du génie allemand ce qu'il contenait de fécondité latente et de germes inutilisés. En tant qu'européennes, les origines de la littérature allemande sont critiques... et britanniques. S'il y a une littérature allemande, c'est d'abord que Lessing l'a voulu[1] ! Mais sa volonté n'y eut sans doute pas suffi, et il y fallait de plus la révélation des affinités du génie allemand avec le génie anglais. Aucune littérature moderne n'est sortie, pour ainsi parler, de son fonds. La littérature allemande en est un curieux exemple. Le problème de ses origines ne s'éclaire qu'à la lumière de la littérature comparée, » et il est de savoir pour quelle part sont entrées, dans la détermination de ses caractères essentiels, la volonté de réagir contre les habitudes littéraires de la France, et l'ambition de rivaliser avec l'Angleterre dans l'expression de ce que Mme de Staël a la première appelé le génie des races du Nord.

Quoi qu'il en soit de la proportion de ces deux éléments dans la formation de la littérature allemande, ce qu'il y a

1. *Histoire des doctrines esthétiques et littéraires en Allemagne*, par M. Émile Grucker, t. II ; *Lessing et son époque* ; Paris, 1896, Berger-Levrault.

de certain, c'est qu'aux environs de 1810 on la voit soudainement se révéler au monde, et, par ses critiques, par ses poètes, par ses philosophes, prendre à son tour la direction du mouvement intellectuel. Elle le doit un peu à Mme de Staël. C'est Mme de Staël qui, dans son livre de la *Littérature* d'abord, et depuis dans son *Allemagne*, ayant posé la distinction lumineuse des « littératures du Nord » et des « littératures du Midi, » a induit les premières à chercher l'expression de leur originalité dans leur opposition même aux secondes, et ainsi à faire du « romantisme, » avant tout et en dépit de tout, l'antithèse du « classicisme. » Elle le doit au génie de ses grands écrivains, si l'Europe moderne n'a pas connu de critiques plus pénétrants que Lessing ou qui aient répandu plus d'idées que Herder, ni de plus grand poètes que Gœthe et que Schiller, ni de plus profonds philosophes que Kant et que Hegel : il n'y a que Schiller que je crains qui soit un peu surfait dans cette rapide énumération. Et elle le doit enfin à son caractère profondément individualiste, qui est encore celui dont l'auteur du livre de l'*Allemagne* avait été le plus frappé. On remarquera, que s'il n'y en avait pas qui dût plus séduire les Anglais en leur montrant dans la littérature allemande une continuation de la leur, il n'y en avait pas qui pût mieux convenir à nos romantiques, ou les servir plus efficacement, dans le grand combat qu'ils avaient entrepris contre le classicisme. C'est ainsi que s'est établi l'empire de la littérature allemande, chez nous et de l'autre côté de la Manche, pour durer, comme on sait, jusqu'aux environs de 1870 ; gagner alors en Italie et en Espagne ce qu'il perdait en France ; et plus récemment enfin s'étendre jusqu'aux États-Unis.

Je ne crois pas devoir ici parler de l'influence encore actuelle des littératures de « l'extrême Nord : » je veux dire la russe et la scandinave. Il n'y a pas assez longtemps qu'elles sont entrées, si je puis user de l'expression diplo-

matique, dans le concert de la littérature européenne, et les caractères « nationaux » ne m'en semblent pas encore assez déterminés. Non pas, on l'entend bien, que j'en méconnaisse l'originalité ! Nul n'admire plus que nous Ibsen ou Tolstoï ! Je dis seulement que je ne vois pas encore très bien ce qu'*Anna Karénine* ou le *Canard sauvage* ont de spécifiquement russe ou norvégien, et on se rappelle que dans cette esquisse d'une histoire de la « littérature européenne, » c'est là, pour nous, le point essentiel. Littéraiment, je ne considère comme européen que ce qui a enrichi l'esprit européen de quelque élément demeuré jusqu'alors « national » ou « ethnique. ».

Mais ce qu'en tout cas je voudrais qu'on eût vu, c'est qu'à se représenter ainsi la « littérature européenne, » le cadre en a été comme tracé par l'histoire, et il n'y aurait qu'à le remplir. Si quelques-uns des caractères que j'ai cru pouvoir assigner aux cinq grandes littératures que l'on peut appeler dès à présent classiques en leur genre, paraissent discutables, douteux ou controuvés, on n'a qu'à les mieux définir, et, ainsi qu'il sied, je consens qu'on y ait peu de peine. Mais ce que je voudrais que l'on reconnût, c'est la situation respective de ces cinq grandes littératures à l'égard les unes des autres ; c'est la courbe de l'évolution de la littérature européenne à travers l'histoire de ces littératures ; et c'est enfin l'identité de ce genre de recherches avec celles qui font l'objet essentiel de la « littérature comparée. » C'est ce que je vais essayer de montrer par un autre exemple, en renversant maintenant le problème, et au lieu de descendre, comme j'ai fait tout à l'heure pour la tragédie, des origines européennes d'un genre à sa nationalisation, en remontant de sa nationalisation à son origine européenne.

IV

Considérons donc le roman anglais du XVIIIe siècle, celui de Daniel de Foe, — dans l'œuvre duquel, on le sait, *Robinson Crusoé* n'est qu'une rencontre, un accident heureux, comparable sous ce rapport à *Manon Lescaut* dans l'œuvre de notre abbé Prévost; — le roman de Richardson : *Paméla*, *Clarisse Grandisson*; celui de Fielding : *Tom Jones*, *Amélia*, qui ne voulait être qu'une dérision ou une parodie du roman de Richardson, mais qui en est devenu le prolongement; le roman de Smollett encore, et, après l'avoir défini par ses caractères en quelque sorte les plus anglais, qui sont connus, dépouillons-l'en. Il nous restera des fictions qui ont toutes pour point de départ l'imitation de la vie commune, et dont la reproduction des mœurs contemporaines est évidemment le principal objet. Ces fictions se proposent encore de nous émouvoir par la diversité des combinaisons du hasard ou des jeux de la fortune : sous l'apparente uniformité de la vie, nous y apprenons en combien de manières une destinée humaine peut différer d'une autre. Elles donnent d'ailleurs satisfaction à ce goût de l'aventure qui est l'origine de tous les contes. Et la signification morale en est plus ou moins déclarée, mais elles sont toutes, comme qui dirait des espèces de leçons de choses, un conseil de faire ou de ne pas faire, une invitation à imiter nous-mêmes Paméla, Clarisse et Grandisson. Mais, dépouillées ainsi de ce qu'elles ont de proprement anglais, n'y perdent-elles pas, en même temps que de leur saveur, quelque chose de leur nouveauté? Et, en effet, dans leur généralité, tous ces caractères n'appartiennent guère moins qu'aux romans de Richardson, à ceux de l'abbé Prévost, de Marivaux, de Lesage lui-même. Il nous faut donc passer la Manche, et chercher, dans le roman

français de la première moitié du XVIIIe siècle, les origines prochaines du roman anglais.

Qu'on le remarque bien à ce propos : nous laissons entièrement de côté la question de savoir si Smollett a imité Lesage ou si Richardson, en sa *Paméla*, ne s'est pas peut-être inspiré de la *Marianne* de Marivaux. Elle a son intérêt, mais elle est secondaire; elle ne regarde que les biographes de Marivaux et de Richardson. Nous nous bornons à constater l'existence d'un courant intellectuel et moral dont l'influence, avant de se faire sentir en Angleterre, s'est exercée en France. Nous disons qu'un peu avant que Richardson ou Fielding ne s'en avisât, des aventures de la vie commune avaient été contées en français par Prévost, par Marivaux, par Lesage, et, comme telles, élevées de parti pris, avec intention, à la dignité des aventures tragiques des rois ou des grands de ce monde. Cette intention très nette est surtout évidente dans les romans de l'abbé Prévost : *Cleveland*, le *Doyen de Killerine*, l'*Histoire d'une Grecque de qualité*; sa matière, c'est les aventures des Bérénice et des Roxane qui n'appartiennent pas à l'histoire, les Roxane de la bourgeoisie, les Bérénice de campagne. Tandis que l'auteur de *Gil Blas*, en la francisant, « européanisait, » si je puis ainsi dire, la veine du roman picaresque, celle du *Lazarille de Tormes* ou de *Guzman d'Alfarache*, et se faisait le peintre ironique de la vie journalière, Prévost, lui, prenait tout au tragique, jusqu'à l'aventure du chevalier des Grieux, — je ne dis pas de Manon Lescaut; — et se complaisait en des récits inspirés d'une autre origine. Cette origine était celle d'où Mme de Lafayette et Segrais avaient tiré la *Princesse de Clèves* et *Zayde* [1].

1. Voyez sur l'histoire du roman anglais : *The development of the English novel*, by W. L. Cross, in-8°; New-York et Londres, 1899, Macmillan; et sur l'histoire du roman picaresque le livre de M. F. W. Chandler : *Romances of Roguery*, part. I. *The Picaresque Novel in Spain*, in-8°; New York et Londres, 1899, Macmillan.

Ce dernier volume est le troisième d'une collection d' *Études littéraires*,

Mais la *Princesse de Clèves* et *Zayde*, à leur tour, d'où venaient-elles? Nous n'avons pas besoin, pour le savoir, de sortir des frontières de la littérature française, puisque aussi bien c'est le temps de sa domination européenne, et les romans de Mme Lafayette, — nous dirions aujourd'hui ses « nouvelles, » — ne sont que l'aboutissement du grand, du long, de l'interminable roman de la période antérieure, la réduction, et la quintessence des *Artamène*, des *Clélie*, des *Cléopâtre* et des *Cassandre*. S'il y a d'ailleurs une généalogie certaine, une filiation littéraire connue et prouvée, c'est sans doute celle qui rattache le roman de Mlle de Scudéry, celui de La Calprenède et de Gomberville à l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. ... *Abraham genuit Isaac*... l'*Astrée* a engendré le *Polexandre* et l'*Endymion*, qui ont engendré la l'*Artamène* et la *Clélie*, qui ont engendré la *Princesse de Clèves* et *Zayde*. Or l'*Astrée* nous ramène au temps d'Henri IV, — dont on conte que les diverses amours y tiennent leur place, dans plusieurs épisodes, sous des noms à peine déguisés, — et ce temps, nous l'avons dit, est celui de la domination de la littérature espagnole. C'est pourquoi l'*Astrée* n'est-elle même qu'une transcription ou une adaptation de la *Diana enamorada* de George de Montemayor. Nous approchons ici du but, et il ne nous reste qu'à dire ce que c'est que la *Diana* de Montemayor.

L'écrivain lui-même n'a pas laissé de traces profondes dans l'histoire de la littérature de son pays : l'œuvre est une combinaison du romanesque des *Amadis* et du « pastoral » des *Arcadie*. La pastorale est d'origine italienne, et on peut dire que toutes les *Arcadie* sont issues de celle de Sannazar, lequel, dans la conception du genre, s'est inspiré

inaugurée par la publication de M. J. E. Spingarn : *A history of Literary Criticism in the Renaissance*, et qui se continuera de temps en temps, — *from time to time*, — selon l'état des travaux de l'Université de Columbia, sous la direction de MM. G. Edward Woodberry et Brander Matthews. On nous pardonnera, si nous y avons reconnu quelques traits de la méthode que nous prêchons, de nous en féliciter naïvement.

de Virgile ou de Théocrite. La popularité s'en est étendue, comme l'on sait, à l'Europe entière, et Ronsard dans ses *Églogues*, ou du Bellay dans ses *Jeux rustiques*, Rémy Belleau dans sa *Bergerie*, Sidney dans son *Arcadia*, Cervantes dans sa *Galatée*, pour ne rien dire du Tasse dans son *Amynta*, sont autant d'imitateurs ou de disciples du poète napolitain. L'originalité propre de Montemayor a été de faire entrer dans le cadre de la pastorale la matière chevaleresque des *Amadis*. Les héros de sa *Diana enamorada* ne sont que des « bergers, » mais leurs aventures passent en invraisemblance ou en singularité celles même d'Amadis et d'Oriane, et l'humilité de leur condition se compense par l'exaltation de leur ardeur amoureuse [1].

Tel est également, parmi d'autres mérites que nous n'avons point à caractériser ici, le mérite essentiel de l'*Astrée*. Et comme les *Amadis*, — dont la diffusion remonte jusqu'aux premières années du XVIe siècle, — ne sont qu'un *rifacimento* des *Romans de la table ronde*, nous nous trouvons enfin ramenés aux origines elles-mêmes de la « littérature européenne. » De Samuel Richardson, libraire anglais, et puritain, à Crestien de Troyes, de *Clarisse Harlowe* à *Parsival*, du roman conçu comme une exacte imitation de la vie commune au roman conçu comme une espèce de poème, et de poème épique, l'intervalle est comblé. Personne n'a imité personne, et chacun, en se conformant au goût de ses contemporains, a peut-être cru qu'il n'obéissait qu'au sien propre. Mais, au cours d'une évolution trois ou quatre fois séculaire, la matière s'est transformée ; le temps, la race, le talent y ont mis leur marque sans qu'elle cessât pour cela d'être elle-même ; et, tout de même que dans la

1. Il est peut-être utile de noter que la *Diane* de Montemayor a été traduite en français dès 1578, et plusieurs fois réimprimée. L'édition que j'en ai sous les yeux est datée de 1592 ; et on sait que les premiers volumes de l'*Astrée* n'ont paru qu'en 1608 au plus tôt. Montemayor était Portugais d'origine.

nature, ainsi, rien qu'en revêtant des formes différentes, les mêmes éléments, mêlés ou combinés en proportions inégales, ont donné naissance à des êtres vraiment différents. N'est-il pas vrai qu'ainsi comprises les recherches de « littérature comparée » en pourraient prendre une singulière ampleur, une portée que peut-être on ne soupçonnait pas, et conduire finalement à des conclusions qui les dépasseraient de beaucoup?

Car on le voit, je crois, par cet exemple. Il ne s'agit pas de « comparer » entre eux deux écrivains ou deux œuvres : la *Phèdre* de Racine et celle d'*Euripide*, la *Marianne* de Marivaux et la *Paméla* de Richardson, le *René* de Chateaubriand et le *Manfred* ou le *Lara* de Byron; mais le programme serait infiniment plus vaste, et les développements ou recherches qu'il comporte n'intéresseraient peut-être pas moins l'histoire générale et la philosophie que l'histoire même des littératures. A la vérité, on essaierait de se souvenir qu'il est avant tout question de littérature ou d'art, et on se défendrait de l'éternelle tentation qui est, depuis cent ans, de tout voir dans un poème ou dans un roman, excepté ce roman ou ce poème eux-mêmes. Mais si par hasard on y succombait, l'inconvénient ou le danger serait ici moins grand qu'ailleurs, et il est facile d'en donner la raison. C'est que les œuvres ne pouvant être définies que par rapport les unes aux autres et dans leur enchaînement historique, il en résulterait nécessairement une « classification » de ces œuvres. Or le naturaliste évolutioniste a beau faire : il ne peut empêcher que, dans la généalogie des espèces de la nature, chaque degré nouveau se caractérise par un plus ou un moins, par une perte ou par un gain, par un progrès ou par une déchéance. Et c'est ainsi que dans l'histoire comparée des littératures, quand on affecterait, de propos délibéré, la plus dédaigneuse indifférence — ou la plus scientifique, — pour la valeur esthétique des œuvres, on ne pourrait jamais faire qu'une tragédie ou un poème donné

fussent autrement *définis* que par rapport à ceux qui ont signalé dans l'histoire le point de perfection du genre ; et, qu'on le voulût on non, la *définition* serait en somme un jugement. Ce jugement serait d'ailleurs préservé d'être absolu, par l'obligation qui s'imposerait de donner des définitions dont l'intelligente largeur ouvrît toujours à l'avenir d'un genre la possibilité d'en perfectionner le passé.

V

Ce court essai de définition de l'objet, de la méthode et du programme de la « littérature européenne » serait trop incomplet si je ne disais, en terminant, quelques mots au moins des récents obstacles où semblent s'être heurtées chez nous les recherches de littérature comparée. Je n'ai parlé que de ceux qui les avaient retardées dans le passé : ceux dont je parle maintenant sont ceux qui les entravent dans le présent. On craint donc, premièrement, que l'effort qu'il nous faudra faire, à nous autres Français, pour acquérir de Dante ou de Shakespeare une intelligence aussi complète que possible, — analogue ou du moins voisine de celle qu'en peuvent avoir des Anglais ou des Italiens, — n'abolisse, n'émousse, ne pervertisse en nous ce sens aigu de la forme, laquelle, en littérature, n'est effectivement rien si elle n'est *nationale* ; et on craint, en second lieu, qu'à promener ainsi de littérature en littérature, d'Italie en Espagne, d'Angleterre en Allemagne, une curiosité de dilettante, nous ne l'y égarions, et nous n'y perdions la conscience de notre génie national : *Whoever speaks two languages, is a rascal;* il y a du vrai dans ce vieux dicton anglais. On craint semblablement qu'en matière de littérature la préoccupation de tout comprendre n'aboutisse à nous rendre incapables de rien sentir profondément ; et que de nous placer

avec trop de complaisance au point de vue européen, ce ne soit compromettre ce qu'il y a en chacun de nous de plus français ou de plus allemand, de plus anglais ou de plus italien.

Je n'éprouve, pour ma part, ni l'une ni l'autre de ces craintes; et, au contraire, pour commencer par le premier point, j'attends du développement des recherches de « littérature comparée » une double correction ou rectification de la fausse idée que l'on se fait généralement en critique de ces deux choses capitales : le style et l'invention.

On connaît les vers de Musset :

> Il faut être ignorant comme un maître d'école,
> Pour se flatter de dire une seule parole
> Que quelqu'un ici-bas n'ait pas dite avant nous :
> C'est imiter quelqu'un, que de planter des choux.

et si peut-être on soupçonnait Musset, en les écrivant, d'avoir voulu plaider sa propre cause, un philosophe, l'Américain Emerson, a dit à peu près la même chose, et même en l'exagérant. « Il se pourrait, a-t-il écrit, que la grande puissance géniale consistât à n'être pas original du tout, à être une parfaite réceptivité, à laisser le monde faire tout, et à souffrir que l'esprit de l'heure passe sans obstruction à travers la pensée » ; et il l'a écrit à propos de Shakespeare, c'est-à-dire, et sans doute, à propos de l'un des plus prodigieux « inventeurs » qu'il y ait jamais eu dans l'histoire d'une littérature. Il avait raison ; et précisément c'est ce que l'histoire comparée des littératures démontrera plus clair que le jour. On ne *crée* point en littérature, ou du moins le mot de *créer* n'y saurait avoir le sens ambitieux que lui donnent précisément ceux qui ne connaissent que la littérature de chez eux. On ne *crée* point surtout de rien, *ex nihilo* , comme disent les philosophes; et au contraire, si l'histoire comparée des littératures établit quelque chose en ce point, c'est qu'aucune invention n'est vraiment une inven-

tion, et une invention féconde à son tour, qui ne se greffe, pour ainsi parler, sur quelque chose d'existant. Ainsi, chez nous l'invention de La Fontaine, qui n'a créé le sujet que d'une douzaine peut-être de ses *Fables*, lesquelles n'en sont point les meilleures; et ainsi l'invention de Racine, qui semble avoir mis une sorte de coquetterie moqueuse à ne porter sur la scène presque aucun sujet que l'on n'y eût mis avant lui. Non seulement Racine n'a inventé ni *Mithridate*, ni *Iphigénie*, ni *Esther*, mais on avait mis avant lui sur la scène française, et en vers français, *Esther*, *Iphigénie* et *Mithridate*. Et, à vrai dire, c'est surtout au théâtre, ou plus généralement dans le domaine de la fiction, qu'il n'y a rien de plus méprisable qu'un fait. L'invention ne consiste donc point à en imaginer, mais à s'emparer, je peux dire, de ceux qui existent, pour y mettre sa marque, la marque de sa race, — *made in England*, *made in Germany*, — celle de son temps, et, quand on le peut, celle de son individualité.

La vraie définition du style est voisine de celle de l'invention, et c'est encore l'histoire des littératures comparées qui nous l'apprend. Personne aujourd'hui ne croit, je l'espère, ni n'enseigne donc plus, que le style se superposerait en quelque manière à la pensée comme un vêtement se superpose au corps, et bien moins qu'il ait pour objet d'orner, de parer, ou de brillanter le discours. « En pensant bien, il parle souvent mal », a-t-on dit de Molière; et deux siècles écoulés depuis lors ont éloquemment témoigné que, s'il y a dans cette antithèse quelque semblant de vérité, ce n'est pas du tout Molière que nous en devons moins estimer, mais c'est l'idée que nous nous faisions du style, qu'il nous faut corriger. L'histoire des littératures comparée nous y aidera. Nous y apprendrons en effet que les pires défauts du style, tels qu'on les définit dans les rhétoriques, et tels qu'on nous conseille de les éviter, ne sont point incompatibles avec le génie de l'écrivain, mais en font quelquefois

une partie. Cela dépend des sujets que l'on traite. Cela dépend encore, et peut-être surtout, de la possession que l'on a des ressources d'une langue donnée, et cette possession, sachons-le bien, ne se manifeste pas moins dans les incorrections d'un Saint-Simon ou dans l'euphuisme d'un Shakespeare, que dans la précision d'un Lessing ou dans la concision lapidaire d'un Dante. Mais ce qui est vrai, c'est qu'en de certaines langues on peut n'être qu'un médiocre écrivain et cependant avoir parfaitement écrit. Il suffit pour cela d'avoir vêtu de correction grammaticale et d'une suffisante clarté, des sentiments dont la clarté n'est faite que de leur manque de profondeur, ou des idées que l'on n'a point pensées soi-même, et pour son compte, mais empruntées telles quelles à la tradition. Si c'est encore ce que l'histoire comparée des littératures ne saurait manquer de mettre en lumière, elle ne nous rendra pas un médiocre service, et bien loin d'atténuer en nous le sentiment de la forme et du style, je vois des raisons pour qu'elle contribue au contraire à le développer.

Et j'en vois également pour qu'elle aiguise en chacun de nous, Français ou Anglais, Espagnols ou Allemands, le sens de ce qu'il y a de plus *national* en nos grands écrivains. On ne se pose qu'en s'opposant ; on ne se définit qu'en se comparant ; et ce n'est pas se connaître soi-même que de ne connaître que soi. Je reprends l'exemple du roman. Rechercher ce que Le Sage, en empruntant son *Gil Blas* à la veine espagnole du roman picaresque, a cru devoir y modifier pour l'accommoder à l'esprit français du XVIIe siècle finissant, ou, inversement, examiner si la *Marianne* de Marivaux est une première ébauche de la *Paméla* de Richardson, et préciser à quelles conditions la donnée française s'est anglicisée, ne sera-ce pas enrichir la psychologie du génie français de tout ce qu'on trouvera qui le différencie du génie anglais ou du génie espagnol ? et pour un Espagnol, ou pour un Anglais, comme pour un Français, quel moyen y a-t-il

de se mieux assurer des traditions de sa race? Oserai-je ajouter qu'il n'est pas du tout nécessaire à la continuité de ces traditions que chacun d'eux se préfère constamment ou systématiquement aux autres? qu'au contraire il est essentiel à cette continuité de savoir comment se sont modifiées ces traditions elles-mêmes? et qu'enfin continuité n'est pas synonyme d'immobilité, mais plutôt de mouvement?

Aussi bien, et puisque j'ai touché ce point, en profiterai-je pour faire une observation qui ne s'applique pas seulement aux choses de la littérature, mais à d'autres encore, et cette observation c'est qu'il y a deux sortes d'unité. Il y a, si je puis ainsi dire, une unité tout arithmétique, une unité de répétition, dont toutes les fractions sont égales ou identiques à elles-mêmes; et il y a une unité organique, une unité de variété, dont l'harmonie résulte de la différenciation même des parties qui la constituent. C'est du moins ce que nous enseigne la science naturelle, et là même est le point de distinction de l'organique et de l'inorganisé. S'il existe une « littérature européenne », ce ne peut être qu'en ce second sens; et, supposé qu'elle soit encore à l'état inorganique, on ne la constituera donc qu'à condition de l'organiser. Mais on ne l'organisera que dans la mesure même où on en différenciera les éléments successifs, et on ne les différenciera qu'à mesure qu'on les définira par des caractères plus précis, qui exprimeront le fond même des choses, et qui, dans l'espèce, plus ils seront « nationaux » plus il y aura de chances pour qu'ils soient vraiment les plus profonds ou les plus essentiels. J'irai plus loin encore! et je dis que plus ils seront « nationaux » plus ils seront « européens », si « la littérature européenne » n'est faite que de la diversité des formes que les exigences des génies nationaux ont imposées successivement ou simultanément à une matière commune; s'il est impossible, en dehors de la diversité des formes, d'en concevoir seulement l'idée; et si, par conséquent, sa notion s'enrichit tous les jours de ce

qui donne à ces grands organismes qu'on appelle des nations une conscience plus claire, plus énergique, et plus tenace de leur *personnalité*.

FERDINAND BRUNETIÈRE,
De l'Académie Française.

RÉSUMÉ

DE L'ALLOCUTION DE M. GASTON PARIS

prononcée le mardi 24 juillet.

Il y a, dit en substance M. Gaston Paris, il y a deux choses distinctes dans ce nom de littérature comparée, deux ordres d'études qui ont des objets, des méthodes et des résultats différents.

C'est d'abord la comparaison des sujets et des formes dans la littérature artistique chez les différents peuples, la recherche des rapports qui unissent les œuvres et les genres que l'on trouve chez une nation, avec les œuvres et les genres qui ont apparu dans une autre ; on fait ressortir ainsi dans la matière ou la forme des chefs-d'œuvre littéraires, par-dessous les différences individuelles et nationales, des éléments communs et internationaux d'ordre moral et esthétique.

M. Brunetière, dans la séance d'hier, a montré éloquemment l'intérêt de ces recherches, et quelles en seraient la méthode et le but. Il n'a regardé que les littératures modernes : mais le champ d'études est bien plus vaste ; il embrasse la littérature du monde entier, depuis les œuvres de la littérature Égyptienne jusqu'aux romans et aux poèmes d'aujourd'hui. Ces comparaisons offrent un aliment toujours nouveau à la curiosité intelligente.

Mais la littérature comparée n'est pas seulement cela. Elle peut être autre chose qu'une comparaison esthétique des œuvres de l'art littéraire. Elle est aussi une science

nouvelle qui touche au folk-lore, à la mythographie et à la mythologie comparée, et dont l'intérêt est considérable pour l'histoire de l'esprit humain. Elle déborde hors de la littérature proprement dite.

Comment faut-il expliquer ce fait que l'on retrouve chez tous les peuples les mêmes récits ? Le nombre en est infini ; et le champ des recherches est comme illimité. Il est vraiment extraordinaire que l'on voie reparaître les mêmes contes chez tous les peuples, en tous les temps, en France, en Italie, chez les Arabes, chez les Hindous, chez les peuples même qui ne sont pas de race indo-européenne. Cette identité fondamentale qui subsiste à travers toutes les variations, pose un problème qui n'est pas encore définitivement résolu. M. Bédier, récemment, dans son beau livre, s'est demandé d'où sont venus les *Fableaux*, ou, comme il préfère dire, les *Fabliaux*. Deux solutions radicales avaient été offertes.

1. Ces contes ont des origines indépendantes chez chaque nation. Ils expriment l'identité foncière de l'esprit humain, et la permanence des conditions générales de la vie. La fiction est un effort de l'esprit humain pour compenser le réel, insuffisant ou blessant.

2. Ces contes viennent de l'Inde, d'où ils ont passé par diverses voies dans les autres pays.

M. Bédier juge que ni l'une ni l'autre thèse ne sont suffisamment établies. Mais il trouve la question d'origine inutile à poser, autant que difficile à résoudre. Ce qui est intéressant, c'est d'étudier ces contes, là où ils apparaissent.

Voilà donc une seconde branche de la littérature comparée, qui n'est pas moins importante que la première. Elle n'enferme pas sa recherche dans les littératures artistiques : ces contes dont on vient de parler, tantôt ont abouti à des formes littéraires, chez Boccace ou La Fontaine par exemple, et tantôt non. D'un pays à l'autre, d'un siècle à l'autre, on voit ces contes se modifier, non dans leur fond

seulement, mais dans leur esprit. Un conte immoral, transporté à quelques siècles, à quelques milliers de lieues de distance, recouvre une très belle vérité morale. Et par ses conclusions, cette recherche peut rejoindre la comparaison esthétique des littératures.

M. Gaston Paris termine en souhaitant la bienvenue aux membres étrangers du Congrès. Il ne doute pas que des travaux intéressants ne soient présentés aux assistants. Mais, outre l'avantage de faire paraître quelques études nouvelles, ce congrès aura pour effet naturel et précieux d'établir des relations personnelles entre des savants de divers pays, voués aux mêmes études, qui, rentrés chez eux, s'aideront, s'éclaireront mutuellement, et feront profiter la science des sympathies formées ici pendant cette semaine de travail commun.

LE FRANÇAIS EN ANGLETERRE

MÉMOIRE

Sur les études de l'anglo-normand.

Parmi les questions relatives aux origines étrangères des œuvres nationales et à la diffusion des œuvres nationales en pays étranger, dont l'étude a été spécialement proposée à ce congrès, il y en a une sur laquelle je demanderai, Messieurs, à attirer votre attention. C'est la question du français en Angleterre ou, plus particulièrement, du français importé en Angleterre par Guillaume le Conquérant, c'est-à-dire de la littérature et du dialecte anglo-normands. Non pas que l'étude de cette littérature et de ce dialecte ait été négligée ; je sais bien que je parle dans le pays des *Francisque Michel*, des *Paul Meyer*, des *Gaston Paris*. Mais il reste encore beaucoup à faire pour résoudre un certain nombre de problèmes, aussi intéressants que complexes, qui se rattachent à l'anglo-normand.

D'abord, les conditions générales dans lesquelles vivait ce dialecte, devraient être mieux étudiées. Il est vrai que les indications directes fournies à cet égard par les anciens chroniqueurs anglais ou par les documents officiels ont été presque toutes réunies, surtout par le savant historien anglais *Freeman*. Mais l'étude de ces sources n'a pas été assez bien combinée avec les données littéraires, avec la production plus ou moins grande que la littérature anglo-normande a atteinte à différentes époques. Un auteur alle-

mand, M. *Scheibner*, résumant les vues de M. *Freeman*, a même prétendu que la richesse ou la pauvreté de la littérature anglo-normande ne prouvait absolument rien pour l'emploi plus ou moins fréquent du dialecte anglo-normand.

De plus, M. *Freeman* a mal interprété les phénomènes qu'il a si laborieusement recueillis. Il a la ferme conviction que la nation anglaise avait, dès le XIIe siècle, un tel pouvoir d'absorption, que les Normands sont rapidement devenus de bons Anglais, et que l'élément français n'a tenu qu'une place insignifiante. Cette erreur, que la critique historique a parfaitement reconnue, a fait déprécier à M. *Freeman* l'importance du français parlé et écrit en Angleterre depuis la conquête, et ses vues erronées se sont propagées parmi la plupart des auteurs qui, dans ces temps derniers, ont traité de l'histoire des langues de l'Angleterre.

D'autre part, on a reproché à M. *Gaston Paris* d'avoir exagéré le rôle de l'anglo-normand.

Je crois qu'un examen renouvelé de cette question et qui prendrait en considération autant les faits historiques que l'état de la littérature anglo-normande, aboutirait plutôt à une confirmation des vues de M. *Paris*. On trouverait sans doute que le dialecte anglo-normand avait conquis un terrain tellement considérable qu'il fut, à un moment donné, sur le point de supplanter l'anglais, phénomène, dit M. *Paul Meyer*, dont « les conséquences eussent été profitables à l'humanité ».

Chemin faisant on parviendrait peut-être aussi à mieux caractériser le dialecte anglo-normand, à trouver sa ressemblance probable avec le latin des Gaules, avec le danois en Norvège ou le français dans les Flandres, ou même avec des dialectes slaves aux prises avec l'allemand dans la monarchie autrichienne. Enfin il me semble qu'on pourrait mieux définir les étapes mal connues par lesquelles l'anglo-normand a passé avant de s'éteindre. Ce qui en a barré sur-

tout le développement, ce n'est pas, je crois, comme on l'a tant dit et répété, la perte de la Normandie, ni comme le prétend M. *Paul Meyer*, la guerre de Cent-Ans, mais les troubles intérieurs du règne d'Henri III, pendant lesquels les noms d'Anglais et de Français désignèrent des partis opposés, et l'anglais fut le schibboleth d'après lequel on distinguait ami et ennemi.

Longtemps encore après la mort de la littérature anglo-normande proprement dite, le français fut employé en Angleterre pour la correspondance, les documents officiels, dans la Chancellerie royale et dans les traités des juristes. C'est ce que tout le monde sait, il est vrai; mais on ne sait pas assez à quel degré ce français, descendant de l'anglo-normand primitif, a influencé le français de ces auteurs anglais qui, comme Gower, avaient appris leur français en France et l'employaient dans leurs écrits; on ne sait pas assez non plus comment cet anglo-normand tardif s'est maintenu, dans les écrits des légistes, malgré la défense patriotique de Cromwell, jusqu'en 1731.

Si nous passons maintenant à la littérature anglo-normande, il faut avouer que son histoire présente également beaucoup de points obcurs.

On a publié, il est vrai, la plus grande partie des écrits anglo-normands datant du XIIe siècle, c'est-à-dire de l'époque la plus intéressante et la plus riche en œuvres remarquables. En effet, quoi qu'en dise M. *Förster*, la littérature anglo-normande n'est nullement pauvre et méprisable. Je n'ai qu'à vous rappeler que les plus anciens drames français, dont un, l'*Adam*, est charmant, appartiennent à cette littérature, qu'il nous est resté, de cette époque, des œuvres lyriques antérieures à celles du continent qui nous sont parvenues, que le genre des lais florissait en Angleterre en même temps que les premiers lais du continent, que les Français d'Angleterre composaient déjà de grands romans, dont deux, sur *Tristan*, sont tout à fait

beaux, que la littérature pieuse et historique ne le cède guère, pour la quantité, à celle de la France, et que, grâce à cette activité littéraire, des copistes anglo-normands nous ont sauvé quelques chefs-d'œuvre du continent, comme la *Vie de saint Alexis* et la *Chanson de Roland.*

Mais il faut essayer de se représenter un peu mieux ce que fut la partie si considérable de cette littérature qui a été perdue. On a des preuves qu'il a existé, à cette époque, des romans anglo-normands de *Lancelot*, du *Graal*, d'*Aaluf*, tous perdus. Vous savez que M. *Gaston Paris* a exprimé, à plusieurs reprises, cette idée que la matière de Bretagne fut exploitée par les Anglo-normands beaucoup plus que la littérature conservée ne l'indique. Cela est extrêmement probable, vu la facilité, pour les habitants de l'Angleterre, de s'approprier cette matière, et l'assiduité avec laquelle on composait, en Angleterre, des lais, autre matière bretonne, ou des légendes et vies de saints provenant des Celtes d'Irlande. C'est ainsi que même une Française, Marie de France, s'inspire en Angleterre pour ses lais et pour son *Purgatoire de saint Patrice*. MM. *Suchier* et *Wechssler* ont même cru retrouver en Robert de Borron, auteur d'un *Graal* en prose, un écrivain anglo-normand du XIIe siècle. Je ne partage pas tout à fait leur manière de voir ; mais Robert, de même que Marie, a dû séjourner en Angleterre, et y subir l'influence du goût littéraire et même du dialecte qui y régnait. Il ne faut pas désespérer de trouver encore des matériaux pour trancher cette question capitale. D'œuvres littéraires de matière bretonne, on n'en trouvera peut-être plus ; mais la voie de l'induction nous réserve sans doute encore de la lumière. Rappelons seulement que, lorsque M. *Stimming* publia dernièrement le roman de *Beuve d'Hantone*, du XIIIe siècle, il trouva moyen de prouver qu'une rédaction anglo-normande de ce roman avait existé au XIIe siècle.

Quant à la littérature anglo-normande du XIIIe siècle, elle

n'a été publiée qu'à moitié. Je ne dis pas que tout, dans cette littérature, extrêmement abondante, soit digne d'être déterré de la poussière des bibliothèques anglaises. Mais il y aura encore des trouvailles à faire. — M. *Paul Meyer* en fait tous les ans — et il serait encore besoin de nombreuses études de détail avant de parvenir à une juste vue d'ensemble sur cette littérature, et d'apprécier avec justesse l'état du dialecte anglo-normand de ce siècle.

Dès le XIVe siècle, la littérature anglo-normande offre moins d'intérêt. Elle se compose surtout alors de documents judiciaires, tels que testaments, etc., de chroniques, de lettres et de livres d'enseignement, tels que guides épistolaires, grammaires et vocabulaires, précurseurs estimables du précieux Palsgrave.

Enfin on sait que la versification anglo-normande soulève des questions encore très débattues. Pour ce qui est de la question fondamentale, celle du principe de cette versification, il ne semble pas douteux qu'elle ne doive être résolue dans le sens qu'ont indiqué depuis longtemps MM. *Paul Meyer* et *Gaston Paris*, malgré l'opposition vive de quelques savants allemands. Mais certains détails sont encore à étudier, et peut-être cette étude montrerait-elle une certaine influence de l'anglais sur l'anglo-normand.

En terminant cette lecture, je m'aperçois bien que je n'ai rien dit de nouveau. Mais quand il est question de la langue et de la littérature françaises en pays étranger, il n'y a rien qui puisse égaler en importance le rôle que le Français a joué en Angleterre. C'est pourquoi j'ai tenu à le rappeler à votre souvenir, en tâchant d'indiquer les problèmes que soulève l'anglo-normand et, lorsqu'il y a lieu, de signaler la direction dans laquelle leur solution doit être cherchée. J'y ai tenu d'autant plus, que j'espère trouver ici un auditoire qui pourra être disposé à continuer les belles recherches instituées par les savants français que j'ai nommés en commençant, et dont l'exemple mérite tant d'être suivi. Les

Anglais, les principaux détenteurs des matériaux pour ces études, n'ont que peu de goût pour les études romanes, et les autres nations ont relativement peu d'occasions d'aller en Angleterre étudier le français.

JOHAN VISING,

Directeur de l'École supérieure de Gothenbourg (Suède).

Cette lecture a été suivie d'une discussion. Le président, M. *van Hamel*, demande à M. *Vising* s'il croit qu'on puisse encore trouver des appuis de la théorie de M. *Gaston Paris*, selon laquelle il y aurait eu un assez grand nombre de romans anglo-normands servant d'intermédiaires entre les traditions celtiques et les romans français de matière bretonne.

M. *Vising* répond que cette théorie est déjà bien appuyée par le fait qu'il y a effectivement eu des romans anglo-normands tirés de la matière de Bretagne, tels que les deux *Tristan*, un *Lancelot*, un *Graal*; et d'autres matières bretonnes ont été avidement exploitées par les Anglo-Normands. Si M. *Förster* s'est opposé avec tant d'énergie à cette opinion, cela tient en partie à ce qu'il méconnaît tout à fait la littérature anglo-normande, à laquelle il n'attribue même pas les deux *Tristan*. De plus, M. *Vising* croit que, de même que M. *Stimming* a pu retrouver, par la voie de l'induction, un *Beuve d'Hantone* inconnu jusqu'ici, il y aurait de la chance de retrouver, par la même voie, des romans anglo-normands de matière bretonne ou arthurienne.

M. *Friedwagner*, de Vienne, est d'avis que la théorie de M. *Gaston Paris* n'a nullement été réfutée par M. *Förster*. En s'occupant du roman de *Meraugis de Portlesguez*, qui se passe en Angleterre et qui démontre une si parfaite connaissance des localités anglaises, M. *Friedwagner* aurait acquis la conviction que la rédaction conservée reposait sur un original composé par un Anglais, sans doute en anglo-normand. M. *Friedwagner* partage l'opinion de M. *Vising*, selon laquelle d'autres romans encore permettraient des conclusions de ce même genre, et croit que l'on arrivera par là à mieux apprécier la richesse et l'importance de la littérature anglo-normande.

LA NAISSANCE

DE L'ÉLÉMENT COMIQUE DANS LE THÉATRE RELIGIEUX

L'étude des éléments comiques qu'on relève dans le théâtre religieux est étroitement liée à celle du théâtre comique en général, et c'est sans doute pourquoi les historiens littéraires les ont jusqu'ici confondues. Ils semblent d'accord pour admettre que la farce proprement dite et ces sortes d'intermèdes, que renferment les mystères et les miracles, ont une même origine, et qu'il faut aller la chercher en dehors de l'Église.

Voici comment s'exprime l'homme le plus compétent en France, M. Petit de Julleville, dans une publication récente (*Hist. lgue litt. franç.*, II, 412) : « Comme il fallait avant « tout que les spectateurs ne s'ennuyassent point à la repré- « sentation, de bonne heure on coupa la sévérité des récits « et de la morale évangélique par des intermèdes plai- « sants; les valets, les paysans, les mendiants, les bour- « reaux, les aveugles, chanteurs de chansons, et surtout les « fous, diseurs de quolibets et de satires, furent chargés « d'amuser le peuple, pendant que Jésus, Notre-Dame, les « apôtres et les saints restaient chargés de l'instruire et de « l'édifier. *Les deux éléments dramatiques ne furent pas* « *précisément mêlés*, en ce sens que chaque personnage « demeura purement sérieux, ou purement plaisant; mais « *ils furent étroitement juxtaposés*, tantôt par la succession « de scènes toutes plaisantes, tantôt par le rapprochement

« dans la même scène de personnages sérieux et de per-
« sonnages bouffons ».

Plus loin, M. Petit de Julleville insiste sur le caractère adventice des éléments comiques dans le théâtre religieux. Il parle de « véritables farces singulièrement introduites « entre deux scènes toutes religieuses ». Voulant les caractériser, il ajoute qu'elles tiennent du fabliau qu'elles ont « d'ailleurs remplacé dans le goût populaire, quoiqu'on ne « trouve pas, entre le fabliau et la farce, les traces d'une « filiation bien suivie[1] ». Ailleurs encore, M. Petit de Julleville écrit ceci (*Ibid.*, II, 403) : « Le mystère... ne pouvait « se développer librement... l'élément comique s'y mêla « surabondamment, mais pour ainsi dire *juxtaposé*, sans « pénétrer et animer le fond de l'œuvre ». Enfin, ayant (p. 437) à se prononcer sur l'ancienneté du théâtre comique en France, le même auteur paraît pencher pour une date relativement récente : « ... Les jongleurs, dit-il notamment, « n'étaient pas proprement des comédiens; c'est par excep-
« tion qu'ils ont pu débiter, sur une scène de hasard, « quelques facéties dialoguées. En tout cas, leur répertoire « comique, s'il exista jamais, a entièrement disparu ».

En Allemagne, j'ai relevé des opinions identiques. Le dernier historien du théâtre moderne, M. Creizenach, dans son beau livre, *Geschichte des neueren Dramas*, se prononce avec netteté contre le caractère organique des scènes joyeuses mêlées à l'action pathétique des mystères : « En « étudiant, dit-il, mainte scène comique dans le théâtre « religieux, nous avons comme l'impression que les auteurs « ont eu devant les yeux des motifs de farces; c'est le cas

1. M. des Granges est plus affirmatif (*De scenico soliloquio*, 75); il croit que l'une des sources de la farce est le *fabliau*, dramatisé peu à peu, et il cite, comme des échantillons du genre en voie d'évolution : le *Sermon joyeux de bien boire* et le *Gaudisseur et le sot* (p. 77), où déjà le dialogue s'est introduit à côté des traits ordinaires du *Sermon joyeux*; le *Vendeur de livres* qui « sine dubio *soliloquium* olim fuit, nunc ad theatrum magis conveniens », etc. Des mystères, pas un mot.

« notamment pour les marchands de parfums dans le miracle « des hosties et aussi dans les scènes entre Caïn et son valet « dans les *Towneley mysteries* » (p. 452). Pour lui, la farce n'est qu'un épisode, elle a « toujours le caractère exclusif « d'une anecdote dramatisée » (p. 388). Quand le même auteur rencontre dans les drames religieux la scène du mendiant et de son guide, il invoque la farce tournaisienne de l'aveugle et du garchon pour en conclure « que dans les « mystères français les figures traditionnelles du mendiant « aveugle et de son conducteur ont été prises dans le drame pro- « fane, de même qu'en Allemagne le médecin et son serviteur « (p. 405) en sont sortis pour figurer dans le théâtre religieux.

M. Vogt, qui a consacré une étude particulière au théâtre allemand du moyen âge dans le *Grundriss der Germanischen Philologie* (I, 396, sq.) se montre d'abord beaucoup plus réservé ; il semblerait même qu'on pût induire de son langage qu'il croit à la naissance de l'élément comique au cœur même du drame sacré ; mais, plus loin, le point de vue traditionnel reparaît, et il est question de l' « Einmischung possenhafter Scenen in die geistlichen Spiele », ce qui laisse supposer que M. Vogt se rallie aux thèses traditionnelles. Il ne faut pas s'étonner vraiment si une doctrine, patronnée par tant de spécialistes, a fait fortune et a pénétré dans les livres de vulgarisation et les manuels en toutes langues. On n'a pas été frappé des difficultés qu'elle soulève, et qu'elle ne résout pas ; on ne s'est pas demandé si elle avait pour elle l'autorité de l'histoire, et, malgré l'absence de témoignages précis et de textes formels, on l'a rééditée sans scrupules un peu partout.

Pourtant, si l'on veut prendre la peine d'y réfléchir, on constatera que, à bien des égards, cette thèse est en contradiction avec les données d'une enquête comparative. Pour en admettre le bien fondé, il faut, en effet, supposer : 1° que l'inoculation de l'élément comique a eu lieu partout dans des conditions analogues, et comme après avoir été l'objet

d'une délibération préalable; 2° que, une fois l'opération accomplie, on a prestement fait disparaître toute trace des matériaux non utilisés [1]. Nous n'avons, en effet, aucune preuve qu'aux XIIe et XIIIe siècles les sujets plaisants, qu'on aurait intercalés dans les représentations du drame religieux, aient existé indépendamment de celles-ci [2]. Et c'est pourtant ce qu'il faut admettre, si l'on se range à l'opinion des savants que j'ai cités. Il faut admettre, par exemple, qu'il y avait dès l'an 1200, sinon antérieurement, un répertoire de farces à deux ou trois personnages, dans lesquelles un médecin et son serviteur, un aveugle et son guide, un marchand de parfums et sa femme ou son valet échangeaient des propos plus ou moins bouffons, *mais sans rapport aucun avec la liturgie dramatisée.*

Mais il est une autre démonstration qu'il conviendrait encore de faire, si l'on adopte cette hypothèse; c'est que dans la liturgie dramatisée elle-même, à cette date, et même plus tôt, on n'observe pas des germes de comédie, déjà aisément reconnaissables dans la contexture de l'œuvre, et qu'avec la meilleure volonté du monde on ne peut prétendre avoir été apportés dans celle-ci.

Cette double démonstration, à la fois positive et négative je suis bien sûr qu'on ne tentera pas de la faire.

En revanche, il ne serait pas difficile de prouver : 1° que les seuls sujets traités dans la note comique dès 1200, et

1. Si l'on soutient, avec M. des Granges, que des fabliaux ont donné naissance à la farce à plusieurs personnages, on est forcé de chercher l'explication de ce fait étrange, la disparition totale des fabliaux qui ont fourni la matière de ces farces. Voici ce que dit à cet égard l'auteur précité (p. 84) : « Sed cum... homines magis atque magis narrationes derelinque-« rent, ut ad scenicas formas se totos conferrent, tum omnino in oblivio-« nem depellebant fabellas quarum haberent recentioren et sibi aptiorem « scenicam fabulam. » C'est une façon commode de sortir d'embarras.

2. Qu'il y ait eu des représentations à sujet comique dès le XIIIe siècle et peut-être antérieurement, c'est une autre affaire. Voyez Stengel, *Zs. f. fr. Spr. u. Litt.* XX, 14. Je m'occuperai plus loin de la farce tournaisienne de l'*aveugle et de son garçon*, qui date probablement de 1277.

longtemps après, à notre connaissance certaine, sont ceux qui se rattachent plus ou moins directement à des thèmes essentiels du drame religieux ; 2° que celui-ci (mystères et miracles) a fourni des prétextes suffisants, et souvent renouvelés, à tout un développement scénique n'offrant plus la sévérité des premières figurations de la vie et de la mort de Jésus-Christ, de ses apôtres et de ses saints.

Une première analogie, très digne de considération, peut être invoquée : c'est à mon avis, celle de ces *versus non authentici*, qui sont à l'origine du drame religieux lui-même et sans lesquels il ne serait pas né. Peu à peu, par des additions de plus en plus profanes, le drame sacré s'est détaché du rituel ; il a fourni la matière d'une cérémonie à part, à côté de l'office proprement dit. Comme M. Milchsack [1] l'avait déjà pressenti partiellement, et comme M. Lange [2] l'a si admirablement démontré, n'est-ce pas quatre *versiculi*, empruntés aux évangélistes, qui ont constitué le premier embryon du drame pascal? Puis, par des allongements successifs qu'expliquent le goût passionné des foules et le désir de les retenir dans l'enceinte du temple, n'a-t-on pas vu ces liturgies dramatisées de Pâques se corser d'un résumé de la Passion, de même que la naissance du Sauveur, avec son naïf cortège de *magi* et de *pastores*, dès les xe et xie siècles, constitue un embryon de spectacle, où viennent ensuite figurer Hérode et sa cour, c'est-à-dire les *Judei*, les *armigeri*, les *symmistæ*, les *scribæ*, les *oratores vel interpretes*, sans omettre l'important *nuntius* et les indispensables *obstetrices*?[3]

1. *Die Oster-und Passionspiele*, Wolfenbüttel, 1880.

2. *Die lateinischen Osterfeiern*, Munich, 1887.

3. Les développements qui vont suivre reposent sur l'étude des textes connus d'offices de Noël ou de la nativité. J'ai naturellement *et depuis longtemps* (quoiqu'on ait imprimé le contraire ; voyez Vogt, G. G. Anz. 1900, p. 77) lu le travail de M. W. Köppen, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Weihnachtspiele*, Paderborn, 1893. Mais j'en ai tiré peu de clartés et moins de profit, d'abord parce que la critique de M. K. est sujette à caution,

Du jour où, dans l'église et en latin, il y a déjà place pour un tel déploiement, il ne faut pas être surpris si l'on se hasarde à d'autres licences, si un élément de gaieté inoffensive, nullement réfléchie, s'insinue entre deux répliques sérieuses, conformes à l'esprit des textes sacrés. En voulez-vous la preuve? Un texte de Benediktbeuer, conservé à la Bibliothèque royale de Munich[1], va la fournir.

C'est un *ludus de nativitate*, dont le manuscrit est de la fin du XIIIe siècle, mais qui remonte certainement à une date un peu antérieure ; l'influence cléricale y domine, et des préoccupations littéraires s'y trahissent dans les strophes virgiliennes que récitent plusieurs personnages; enfin, la scolastique, comme l'a déjà remarqué M. Froning, y a laissé un dépôt relativement considérable, et la discussion à laquelle se livrent Juifs et Chrétiens, les uns ayant à leur tête l'Archisynagogus, les autres guidés par saint Augustin, est un morceau intéressant et digne d'être comparé aux *disputationes* théologiques ou philosophiques du même temps[2].

Or les adversaires de la vérité chrétienne sont représentés

ensuite parce que son information est incomplète; il a, notamment, ignoré l'existence du texte de Bilsen, dont l'importance est capitale pour une classification des spécimens conservés du drame liturgique de la Nativité. C'est ce que je démontrerai dans une communication destinée à l'Académie royale de Belgique.

1. Schmeller, *Carmina Burana*, 80 ; Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, 287 ; Froning, *Das Drama des Mittelalters*, 877, sq.

2. Paul Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst*, Stuttgart, 1894, p. 45. L'auteur se borne à résumer ici le travail de Sepet. En général il est assez mal inspiré dans ses déductions, et il obéit, visiblement, à une tendance regrettable, celle de vieillir à tout prix les manifestations du théâtre religieux au moyen âge pour les mettre en corrélation avec les produits des arts plastiques. Ce qu'il dit notamment, pp. 34-6 et p. 38, sur les origines dramatiques de l'*Altercatio Ecclesiæ et Synagogæ* est sujet à caution; il est plus sage d'admettre encore avec M. Sepet que, liée intimement avec le développement organique de la liturgie dramatique de Noël, cette scène épisodique ne s'est constituée que lorsqu'on s'ingénia à donner au personnage d'Hérode une importance considérable; or c'est ce qui n'a lieu dans aucun drame liturgique de la nativité antérieur au XIIIe siècle ; le texte d'Orléans, qui date de ce siècle, renferme les premiers germes d'un débat doctrinal que Benediktbeuer a singulièrement développé.

dans le *ludus* sous un aspect vraiment comique. Quand ils font leur entrée, c'est à grand bruit (*Archisynagogus valde obstrepet... movendo caput suum et totum corpus et percuciendo terram pede, baculo etiam imitando gestus Judei in omnibus*) et plus loin il prend la parole « *cum nimio cachinno* », dit la rubrique, ce que M. Sepet traduit ainsi : « d'un ton de mauvais bouffon » ; ses propos sont aussi plaisants que son allure ; il raille avec une rare liberté de termes la croyance en l'incarnation miraculeuse du fils de Dieu ; et l'auteur inconnu de ce petit drame a pris la peine de recommander au clerc, chargé du rôle de saint Augustin, qui lui donne la réplique, de le faire « *voce sobria et discreta* »[1]. Quand le débat est épuisé, le chef des Juifs ne se tient pas pour battu « *obstrepet movendo corpus et caput et deridendo predicat* », de sorte que nous avons ici à l'état embryonnaire tous les éléments d'une des scènes les plus goûtées du drame en langue vulgaire des XIVe et XVe siècles.

Le personnage d'Hérode prêterait à des observations analogues. Peu à peu il se dégage et se précise ; le langage qu'il tient, les indications des rubriques sur son attitude, nous aident à mieux comprendre la part prépondérante qu'il prend à l'action. Déjà dans le texte de Bilsen il parle d'un ton emphatique (*redundat*) : sa colère s'allume « *ira tumens, gladios stringens* (?) », et plus loin il s'adresse aux scribes « *cum baculo cedri* » ; il inspecte les Livres à son tour, puis les remet aux hommes de la Loi (*inspiciat libros ac illos reddat*), enfin il chante « *fuste minaci* » en interpellant les mages, et il ordonne de jeter ceux-ci en prison (*jubet hos in carcere trudi*) ; en un mot il se conduit comme un véritable énergumène, et ne diffère en rien, dans ses

1. Le drame liturgiqne d'Orléans n'a pas encore des indications aussi précises ; il innove en spécifiant que les *symmistæ* sont « in habitu juvenili » et les *scribæ* « barbati » (Du Méril, p. 167) ; la gesticulation de ces derniers est minutieusement réglée, de même que celle d'Hérode.

attitudes du fantoche couronné que nous présentent les grandes Passions du XVe siècle [1].

M. Köppen n'a pas connu le drame liturgique de Bilsen; mais il a étudié d'assez près celui de Benediktbeuer, et il a rapproché les vers rythmiques, dans lesquels Hérode exhale sa colère, de ceux dans lesquels elle est exprimée en allemand par l'auteur inconnu du jeu de Saint-Gall [2]; il a essayé de faire voir par quelle transition on avait, tout en changeant de langue, conservé et développé des thèmes identiques, et motivé, par l'addition d'un élément comique dans le drame de Saint-Gall, l'intimation qui est déjà dans le ton d'Hérode, parlant à ses *nuntii* dans Benediktbeuer. Le messager de Saint-Gall tient le même emploi que ces *nuntii*; mais c'est déjà l'insupportable fanfaron des textes postérieurs; il fait des réflexions irrespectueuses sur le changement qui s'opère sur le visage de son maître, très effrayé des nouvelles qu'il lui apporte :

der red erschrack der herre mîn,
won er der Juden Künig sol sîn...

et quand, plus tard il vient annoncer que les trois mages ont échappé, en prenant un autre chemin, à la curiosité soupçonneuse d'Hérode, il le fait d'une manière qui excite la colère de celui-ci. C'est d'un comique très observé, qui ne doit rien à des sources extérieures; le germe a simplement fructifié.

Dans le drame d'Erlau [3], dont la parenté avec celui de Saint-Gall a été reconnue par l'éditeur, M. Kummer, puis par M. Köppen [4], le messager est un personnage tout à fait grotesque. Il se plaint de tiraillements d'estomac, se déclare

1. Voyez Grêban, v. 6213, sq.; 7249 sq.
2. *Op. cit.*, p. 37.
3. *Erlauer Spiele*, sechs altdeutsche Mysterien, hsgb von K. F. Kummer, Vienne, 1883.
4. Du moins cela semble établi en ce qui concerne le rôle du *bote*; mais je fais toutes mes réserves sur plusieurs des rapprochements de M. Köppen.

affamé et spécifie, avec un humour bien germanique, qu'une saucisse et du vin blanc feraient son affaire, et que si on les lui servait, il se mettrait à rire comme un âne :

und ich wurd alz ein esel lachen...

Il reparaît plus tard dans la scène du massacre des Innocents, où il joue un rôle analogue à celui d'autres personnages bouffons, déjà signalés par M. Kummer[1]. Encore une fois le drame liturgique est ici à la base du théâtre en langue vulgaire, et les messagers au verbe ou haut ou comique de Greban, de Jehan Michel et de la Passion d'Arras sont vraisemblablement les descendants en ligne directe de *nuntii* pareils à ceux du texte de Benediktbeuer.

Il vaudrait encore la peine d'examiner le développement de plus en plus profane qu'a reçu le rôle du neveu (ou du fils) d'Hérode, qui figure déjà dans le texte latin de Bilsen et qui succède à l'impersonnel *armiger* des liturgies plus anciennes ; mais il y a plus d'intérêt, pour ma démonstration, à négliger ce personnage secondaire et à porter l'attention sur les *magi* et les *pastores* eux-mêmes.

Les *magi* ne devaient point prêter, semble-t-il, au ridicule ; porteurs de la bonne nouvelle, ils sont destinés à rehausser la gloire du nouveau-né sur la terre. Sans doute, quand on rapproche les indications sommaires qui les concernent dans les offices de Compiègne et de Nevers, des textes plus développés de Bilsen et de Strasbourg, on constate la marche progressive qui a été observée dans le développement de leur rôle ; mais ce rôle reste sérieux en tous points, et il faudrait renoncer à tirer argument de leur présence sans un manuscrit (H. 303) de Montpellier, que M. Delisle a révélé au monde savant, et que M. Gasté a analysé en 1893[2]. On y trouve un office de l'Etoile, dans lequel les mages, introduits suivant la tradition devant le roi Hérode,

1. *Op. cit.*, p. 20, note du v. 119.
2. *Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*, p. 63.

se mettent à parler un langage qui ressemble fort au turc de Molière, et dont voici un échantillon :

O some tholica lama ha asome tholica la ma chenapi ha thomena.

C'est là un intermède comique bien caractérisé. Or on le découvre dans une scène strictement traditionnelle, et dont les éléments sont pris dans l'Évangile même. Quand plus tard l'idole Tervagan proférera, dans le jeu de *saint Nicolas* de Jean Bodel, des mots de prophétie incohérents ; quand, dans le *Théophile* de Rutebœuf, le sorcier Salatin conjurera le démon dans un argot inintelligible, ces deux auteurs ne feront que reproduire un procédé qui a, en quelque sorte, été comme le jaillissement nécessaire et direct du génie dramatique, déjà inclus dans les bégaiements de la liturgie.

J'ai parlé des *pastores*. Dans son étude, citée à maintes reprises par moi, M. Köppen a essayé, comme on l'a vu, de classer les offices des mages et ceux des bergers ; il a cru reconnaître, entre plusieurs des premiers et l'œuvre déjà plus développée de Benediktbeuer, des traits d'étroite parenté. Plusieurs des offices des mages sont, en effet, des drames en miniature ; ils se composent de toute une série de scènes allant de l'Annonciation à la fuite en Égypte ; dans ceux-là les bergers paraissent à deux reprises : la première fois ils sont avertis par l'ange (ou les anges) que le Sauveur est né, et qu'ils peuvent lui rendre visite et lui offrir leurs hommages ; la seconde fois, ils rencontrent les mages qui se dirigent vers Bethléem, guidés par l'étoile du Seigneur. Interrogés par ceux-ci, ils leur révèlent le spectacle qu'ils ont eu sous les yeux.

Voici, dans le texte le plus ancien de Frisingue (XIe siècle) le passage relatif aux bergers : [1]

1. Du Mesnil, p. 157 et 161.

Angelus in primis.

Pastores, annuntio vobis gaudium magnum.

Pastores.

Transeamus Bethlehem ut videamus hoc verbum.

Angelus.

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

Magi ad pastores.

Pastores, dicite, quidnam vidistis ?

Pastores.

Infantem vidimus pannis involutum.

L'office de Bilsen reproduit, vers le même temps, la même version empruntée à Saint-Luc ; seulement au lieu de *angelus* dans le premier passage, il a *multitudo angelorum*, et la rubrique ajoute que les pasteurs vont à Bethléem, ce qui rend plus intelligible leur chant : *Transeamus Bethleem*. Dans l'office de Strasbourg, contenu dans un manuscrit daté de 1200, donc postérieur d'un siècle au moins, la dramatisation est plus avancée ; car à l'endroit où l'ange s'adresse aux *pastores*, la rubrique porte : *Pastores loquebantur ad invicem* (d'après saint Luc, II, 15), ce qui permet de supposer qu'ils échangeaient entre eux, avec des attitudes appropriées, les mots suivants : *Transeamus*, etc. Qu'il en soit ainsi, c'est ce que confirme l'office d'Orléans où le rôle des *pastores* est singulièrement allongé après le *gloria in excelsis*, etc. ; ils se lèvent comme les artistes des XIVe-XVe siècles se levaient au moment de prendre part à l'action : *tunc demum surgentes* : ils chantent alors *intra se*, et puis ils se dirigent vers la crèche... *et sic procedunt usque ad presepe quod ad januas monasterii paratum est*. Alors deux *obstetrices* vont à eux, les questionnent, jouant ici, par un procédé d'emprunt naïf, le rôle que tient l'ange, s'adressant aux trois Marie, dans la liturgie pascale : *Quem queritis... dicite...* ; puis lorsqu'on

leur a montré l'enfant divin, ils s'agenouillent et l'adorent: *procedentes adorant infantem.* ensuite se relèvent, et invitent ceux qui les entourent à l'adorer comme eux. Plus loin on les voit *redeuntes a presepe*, *gaudentes et cantantes in eundo*... jusqu'à l'endroit où les mages les interrogent à leur tour.

Sans doute il n'y a pas encore d'élément comique, et à proprement parler[1], comme l'a observé jadis M. Weinhold, il n'y en aura jamais dans cette scène du petit drame de Noël; les auteurs n'ont jamais cherché à jeter le ridicule sur les humbles paysans qui eurent l'honneur insigne, et réservé à des rois, d'être avertis par le ciel de la naissance d'un Dieu. Mais à défaut de cela dans les œuvres de date postérieure, on aura recours à des moyens très simples pour développer davantage la scène où figurent les pâtres. Dès 1170, Herrade de Landsberg, abbesse de Hohenbourg[2], se plaint que dans les jeux du cycle de Noël « on introduise un élément bouffon et une raillerie inconvenante ». Est-ce que déjà alors on aurait vu, comme aux XIVe et XVe siècles les bergers, avant l'apparition des anges, se faire des niches innocentes, profiter du sommeil de l'un d'eux pour lui couvrir la main d'argile, dont il se barbouillera le visage en s'éveillant (c'est ce qui se passe dans la passion d'Arras) ou encore, comme dans les *Towneley plays*, nous donner un curieux avant-goût de la farce de *Pathelin*?

Mais revenons au jeu latin et tout liturgique encore de Benediktbeuer; nous avons vu le développement qu'y a pris la *disputatio* des juifs et des chrétiens; nous avons noté l'introduction ingénieuse du personnage de l'*archisynagogus*, dont la gesticulation et le langage sont d'un comique très accusé. Dans le même ouvrage nous entendons les bergers échanger des réflexions, écrites dans une langue agréablement rythmée; c'est le *loquebantur inter se* de saint Luc,

1. *Jahrbuch für Litteraturgeschichte*, I, p. 24
2. D'après Creizenach, *op. cit.*, p. 64.

simplement inscrit dans le texte de Strasbourg, et qui, dans cette autre œuvre du pays rhénan, est devenu ceci dans la rubrique : *Mirentur pastores et unus dicat ad alterum* (suit la strophe chantée et toute profane d'invention) et encore : *Iterum pastores ad socios suos* et plus loin : *Dicat pastor ad socios suos*, le reste rappelant la marche suivie dans l'office d'Orléans, mais avec cette différence que les scènes où figurent les *pastores* se suivent immédiatement.

Mais ce qui achève de donner un caractère original à la première de ces deux scènes, c'est l'intervention d'un *diabolus*, qui, avec autant d'insistance que les anges en mettent à avertir les bergers et à les prier de se rendre auprès de la Vierge et de l'Enfant, essaie, lui, de les détourner de cette voie, et les jette dans un trouble prolongé :

O gens simplex nimium et in sensu vulnerata
. . . . . .
debaccharis nimium cum putas ista rata.

Déjà nous avons ici une « deablerie », comme on dira bientôt en France, et pourtant rien ne nous autorise à supposer qu'un élément adventice s'est introduit dans l'œuvre liturgique. Mais, même abstraction faite de cet élément, la scène des bergers, développée normalement, devait suffire à alimenter la verve des auteurs dramatiques des siècles suivants. Ils n'avaient, pour cela, qu'à négliger la cause tout à fait particulière qui l'avait inspirée, cette naissance de Jésus dont la tradition religieuse voulait qu'ils eussent été les premiers confidents. Peu à peu, dans certains milieux, les bergeries iront se *sécularisant* ; on n'assistera plus qu'aux jeux, on n'entendra plus que les joyeux propos échangés par ces êtres naïfs; quand Adam de le Hale écrira son jeu de *Robin et Marion*, il n'inventera pas un genre, il se contentera — mérite bien suffisant — de le mener à sa perfection.

La farce rustique que nous trouvons dans Gréban, en Angleterre dans les *Towneley Plays*, c'est-à-dire dans un

théâtre où l'on est généralement d'accord pour reconnaître une influence française[1], l'épisode déjà cité de la *Passion* d'Arras, c'est-à-dire d'une ville qui fut précisément la patrie d'Adam de le Hale, d'autres textes encore ne sont, cela est maintenant bien clair, que le développement organique, au xve siècle, et peut-être antérieurement (car ni Gréban, ni ses contemporains ne se sont fait scrupule de piller leurs devanciers) des scènes de bergers, dont l'origine est dans la liturgie dramatique ; pourquoi donc séparer les bergeries d'Adam de celles qui avaient une source liturgique? A-t-il été le seul à prendre son bien dans le champ sacré? Et le drame profane ne devait-il pas être le dernier aboutissement du drame sacré en France, comme il l'a été en Angleterre et en Espagne?

Mais il y a plus ; un rapport comme celui que j'indique ici a certainement existé entre le mystère de Gréban et l'intermède pastoral du « miracle » tout profane de *Griselidis* qui remonte à 1395[2]. Là-bas le rôle des bergers est essentiel ; il fait partie de l'œuvre même ; ici il est superfétatoire et sent l'interpolation. En outre, on a fait des ces rustiques héros des personnages dignes de figurer chez Guarini ou chez Racan ; ils connaissent et invoquent Hercule et Bacchus ; leur langage est choisi, et leur ton gracieux. Trait curieux, l'un d'eux exprime la même pensée, et à peu près dans les mêmes termes, qu'un des pâtres que Gréban (un lettré comme on sait, et de date peu postérieure) mettra en scène : Il s'agit du dédain des richesses et des grandeurs humaines, et aussi des joies et pures que nous procure la vie des champs ; nous voilà bien loin de l'Évangile et de la liturgie de Noël ; d'autre part une telle pensée n'est pas naturelle chez un berger, qui, s'il était conscient, trouverait proba-

1. Voyez *Le mystère du vieil Testament*, I, p. VIII et Pollard, *English miracle, plays, moralities and interludes*, XLI et 31, sq.
2. Édition Grœneveld, Marbourg, 1888.

blement son sort peu enviable, et qui, inconscient, ne songerait point à le décrire et à le vanter :

Est-il, dit le héros de Gréban

Est-il lyesse plus série
Que de regarder ces beaux champs,
Et ces doux aignelets paissans,
Saultant en la belle prairie?

Un autre berger, Pellion, célèbre alors les plaisirs rustiques, et, si je ne craignais d'allonger démesurément ma communication, je vous lirais, en les confrontant, les passages des deux œuvres, et j'attirerais de plus près votre attention sur leur frappante analogie. Il est jusqu'à des mots faisant rime, qui sont communs à *Griselidis* et à Gréban [1], et pour comble un des bergers s'appelle Rifflart des deux côtés. Je ne conclus pas de là que Gréban a mis à profit la médiocre compilation dramatique de 1395 ; mais je suis porté à croire que les deux auteurs ont puisé à la même source. Cette source devait être ancienne, et elle-même remontait vraisemblablement au temps où Adam de le Hale a vécu. Car il existe entre *Robin et Marion* et notre bergerie des analogies certaines; l'épisode du mouton enlevé par un loup, que content le poète du XIIIe siècle et le poète du XVe, des identités de nom, etc., tout cela suppose une très vieille tradition, ininterrompue du XIe au XVe siècle, et peut-être jusqu'à nos *Noëls* populaires, dont il serait intéressant de rapprocher le texte de celui des « entrejeux » où figurent les bergers de l'époque de Gréban [2].

Nous voilà bien loin des *pastores* [3] de nos premières litur-

1. Voyez Gréban 4640-41 et *Griselidis*, 1228-29 (*raison* : *saison*); Gréban, 4647-50, et *Griselidis*, 1201-10, où est exprimée, dans des termes quasi identiques, la modestie des ambitions de l'un des bergers.

2. J'ai fait ce rapprochement pour les *Noëls* wallons et compte en publier le résultat quelque jour.

3. Il serait intéressant de poursuivre ailleurs une enquête sur les « bergeries » et de se demander si le goût n'en passa point les monts au XVIe

gies, et il est temps de revenir en arrière. Après Hérode et son *armiger* et son *messager*, après les *magi*, après les bergers, croyez-vous que ce soit fini des éléments comiques du drame religieux? Non, certes. Car, à mesure que celui-ci se développe, nous voyons se multiplier dans son sein même les personnages épisodiques. C'est la servante de Cayphe, c'est l'aveugle guéri par Jésus et qui est escorté de son valet à Arras et en Allemagne[1]; ce sont surtout, dans la liturgie de Pâques, les trois Marie qui en font partie essentielle et y introduisent le marchand de parfums, bientôt escorté de sa femme et d'un serviteur.

Les *deableries*, dont j'ai dit quelques mots plus haut, mériteraient une étude particulière, à commencer par les noms que la fantaisie[2] des auteurs de passions a imposés aux personnages infernaux. Déjà, dans le drame tout liturgique d'*Adam*, dont les rubriques sont encore latines, les diables jouent un rôle bouffon, destiné, dans la pensée de l'auteur, à distraire l'auditoire. Avant la tentation ils se mettent à courir dans l'espace resté libre qui sépare la décoration du public : *Interea demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem.* Quand l'un d'eux a essayé, en vain, de décider Adam à cueillir le fruit défendu, il s'éloigne tristement et va jusqu'aux portes de l'enfer et il engage un colloque avec ses compagnons, puis il se mêle à la foule : *Postea vero discursum faciet per populum.* On devine qu'il s'agit de culbutes, de grimaces, de cris, de gestes désordonnés, qui faisaient rire jusqu'aux larmes. Plus tard, un diable viendra semer des ronces sur le champ qu'Adam

siècle (j'ai tantôt nommé Guarini, qui aurait pu se déclarer l'auteur de l'entre-jeux du miracle de *Griselidis*) pour nous revenir, légèrement métamorphosé, au siècle suivant; il y a là, j'en ai la conviction, tout un champ d'exploration pour de nouveaux chercheurs.

1. Voyez mes *Passions allemandes du Rhin*, p. 106.

2. Voyez Weinhold, *Jahrbuch f. Litteraturgeschichte*, I, 19 ; Wieck, *Die Teufel auf der mittelalterlichen mysterienbühne Frankreichs* ; E. Soens, *De rol van het booze beginsel op het middeleeuwsch toonel*, Gand, 1894.

et Ève, chassés de l'Éden, auront ahané à la sueur de leur front; il reparaît avec des compagnons, lorsque le moment est venu de s'emparer de nos premiers parents ; il leur passe des chaînes aux mains; il les entraîne vers la porte de l'enfer « *alii vero diaboli*, ajoute la rubrique, *erunt juxta infernum obviam venientibus et magnum tripudium inter se facient ; et singuli alii diaboli illos venientes monstrabunt et eos suscipient et in infernum mittent, et in eo facient fumum magnum exsurgere et vociferabuntur inter se in inferno gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur. Et facta aliquantula mora, exibunt diaboli, discurrentes per plateas...*

Vous voyez que rien ne manque à cette scène bouffonne, contemporaine de l'époque où l'abbesse de Hohenbourg se plaignait du mélange de sérieux et de comique toléré dans l'Église ; il ne manque ici aucun élément grotesque, ni les gestes, ni les cris frénétiques, ni la fumée opaque sortant du gouffre infernal, ni le bruit de casseroles qu'on entendra de loin. Et détail typique et que signalait récemment M. Vogt, ce même bruit de casseroles est indiqué dans les pièces allemandes de la fin du moyen âge, comme devant produire l'effet de comique désirable. Si l'on veut bien se souvenir, d'autre part, que dans la nativité latine de Benediktbeuer, un *diabolus* alterne avec l'*angelus* qui annonce aux pâtres la naissance de Jésus, on aura une fois de plus la preuve irréfutable que, pareillement à ce que nous avons noté pour d'autres endroits, l'élément comique, réaliste ou fantastique, fourni par des hommes ou des démons, a jailli tout naturellement du tronc liturgique, sans qu'il puisse être question d'un apport extérieur.

Remarquez d'ailleurs, que nous ne sommes pas encore en 1200, qu'il reste deux siècles à parcourir avant l'âge des grandes compilations dramatiques françaises ou allemandes ou anglaises. Fallait-il tout ce temps-là pour inspirer aux clercs, auteurs de mystères et de miracles, l'idée de déve-

lopper, parallèlement aux scènes comiques que j'ai analysées, d'autres scènes comiques de même ordre ? Évidemment non, puisque, en France comme en Allemagne, l'impulsion était donnée, et que la vogue, attestée par des témoignages certains, allait à ces déviations de la scène chrétienne.

J'ai cité Jean Bodel et le *Jeu de saint Nicolas*. Le dialogue des voleurs, qu'on peut y lire, et qui est d'un comique si intense, est-il pure création du célèbre trouvère artésien ?

Vous savez comme moi où celui-ci a pris la matière de son drame. Il a connu et utilisé le poème de Wace. Mais Wace, qui conte en quatre-vingts vers le miracle de la statue, s'animant sous la verge du barbare à qui elle appartient et allant sommer les voleurs de restituer le trésor confié à sa garde, Wace n'a pas introduit de dialogue entre les larrons. Et c'est dans le miracle latin, conservé dans le manuscrit d'Orléans 178, que nous trouvons le germe de la scène de Jean Bodel [1] :

Interim veniant fures et post recessum ejus sic dicant omnes insimul:

Quid agemus ? Quid tendamus ? Quae captamus consilia ?

Ad hoc dicat unus ex eis :

Oporteret ut impleret nostra quisquam marsupia.
Audite, socii, mea consilia :
Vir hic est Judaeus, cujus pecunia,
Si vultis, jam erit nostra penuria
relevata.

Un autre lui répond sur le même ton ; un troisième, non sans finesse, les engage à ne pas faire tant de bruit :

ite suavius.

1. Du Ménil, p. 267.

et à prendre des précautions; mais quand ils ont découvert le magot, leur joie éclate :

Oh! quanta exultatio !
Haec arca, magno gaudio,
Se reserari voluit,
Et se nobis aperuit!

Ce ton reste celui du dialogue que le saint a plus loin avec les voleurs; ils se querellent, l'un d'eux s'opposant à la restitution du butin, l'autre répliquant :

Est melius hoc vobis reddere
Quam sic vitam pendendo perdere.

Jean Bodel n'a eu qu'à développer ces indications pour donner à son drame l'intensité de vie dramatique, qui en rend la lecture encore attrayante aujourd'hui, de sorte que dans ces exemples pris à la dramatisation de la vie des saints, comme dans ceux que j'ai empruntés aux jeux de Noël, la tradition liturgique suffit à nous rendre compte des développements comiques, ou simplement pittoresques, du drame des XIVe et XVe siècles.

J'ai, au début de cette lecture, insisté sur deux points renfermant, à mon sens, tout ce qu'implique la démonstration du caractère organique des éléments divertissants, tels qu'on les observe dès le XIIIe siècle dans le drame religieux. Ces deux points, permettez-moi de le redire, sont les suivants : 1° les sujets d'ordre comique de 1200 à 1400 sont tous pris dans les mystères, ou du moins s'y retrouvent ou peuvent légitimement s'y retrouver; 2° les mystères et les miracles ont de très bonne heure donné lieu à des développements d'ordre très profane, sans qu'il soit nécessaire d'admettre l'introduction d'un élément adventice.

Le premier point est un point de fait; les textes et les témoignages qui s'y rapportent sont trop connus pour insis-

ter. Sur le second point je n'ai non plus rien à ajouter, car ce que j'ai dit de la *Nativité* et du jeu de *saint Nicolas* peut s'appliquer aux autres sujets, empruntés à la vie de Jésus et à celle de sa mère ou de ses disciples et de ses martyrs.

La Passion proprement dite fournit une matière plus qu'abondante à des développements très profanes. C'est qu'en mettant en scène toute une société, dont le goût anachronique du temps a fait une société française, ou allemande, ou anglaise des XIIIe, XIVe ou XVe siècle, on devait forcément peindre non seulement des êtres auxquels leur mission ou leur rang ou l'ardeur de leur haine ou de leur foi prêtait une sorte de grandeur intangible, mais aussi des humbles, des incrédules, une foule ignorante et hurlante, des instruments de tous les crimes et de toutes les vindictes : soldats, geôliers, serviteurs, messagers, etc.

De fait, c'est à ceux-ci que, de bonne heure, va s'attacher l'esprit railleur de nos aïeux. Déjà, nous l'avons vu, dans le drame liturgique figure un *nuntius* qui rapporte au roi Hérode les bruits circulant au sujet du voyage des trois souverains venus d'Orient. C'est encore lui qui va, de la part de son maître, prier les trois pèlerins de se rendre à sa cour ; c'est encore lui qui, plus tard, annoncera que les *magi* ont éludé l'invitation de repasser par cette cour. Le personnage deviendra promptement comique ; de même, le marchand de parfums qui, sous le nom de *unguentarius*, vend ses drogues aux trois Marie, apparaît, pour la première fois, dans un *processionale* latin de Prague, au XIIIe siècle[1] ; il sera à son tour un élément nécessaire et divertissant des drames de la résurrection en langue vulgaire ; qu'il s'agisse donc du noyau liturgico-dramatique qu'a constitué la com-

1. Voyez Lange, *op. cit.*, p. 148, sq. Comp., p. 166 : « in Prag XVII trit- « der Salbenkrämer aktiv auf, der einzige Fall bei der liturgisch-dramat- « tischen Osterfeier ; der Salbenkrämer ist in der weiteren Entwickelung « in den Osterspielen in den betreffenden Landessprachen eine stehende « Rolle. »

mémoration de la naissance du Sauveur, ou bien de celui qui se rattache à sa mort et à sa résurrection, l'élément comique est en germe dans les premiers développements scéniques qu'a connus l'Église, comme ces développements sont, en quelque sorte, latents dans la liturgie.

M. Wilmotte,
Professeur à l'Université de Liège.

LES

SOURCES ITALIENNES DE « L'OLIVE »

Dans la très courte préface où il présentait pour la première fois *l'Olive* au public, Du Bellay confessait qu'il avait imité Pétrarque, « et non lui seulement, mais aussi l'Arioste et d'autres modernes italiens ». Cette préface disparut dans la seconde édition. Quand on lit entre les lignes de celle qui la remplaça, on devine que plusieurs des imitations du poète avaient été constatées, et qu'il avait été traité de plagiaire. Il défendit son originalité avec une rare adresse. Sur un point, ses détracteurs lui avaient rendu la victoire facile. Ils lui avaient reproché d'avoir cherché, en finissant ses sonnets par une pointe épigrammatique, à copier la manière de Cassola[1]. L'accusation n'était point fondée. Il la réfuta sans peine, et déclara que le seul modèle auquel il s'était vraiment « travaillé de ressembler », c'était lui-même. En même temps, il renvoyait le lecteur à ses sources ; mais il avait soin d'en désigner seulement quatre, celles où il avait le moins puisé : Ovide, Virgile, Horace, Pétrarque ; il affirmait qu'il les avait lus « assez négligemment », et qu'il les avait imités de mémoire ; il insinuait enfin que cette imitation se bornait à avoir « usurpé quelques figures et façons de parler ».

Il n'est rien de tel que l'audace. La postérité a cru Du Bellay sur parole, et tous les historiens de notre littérature

1. Luigi Cassola, de Reggio, un des correspondants de l'Arétin.

félicitent l'auteur de *l'Olive* et des *Regrets* d'avoir su être original dans un siècle d'imitation.

La vérité est tout autre, au moins en ce qui concerne son premier recueil. *L'Olive* n'est pas plus un livre original que *les Amours*. Seulement, Ronsard et Du Bellay n'ont pas eu dans le choix de leurs modèles les mêmes préférences. Tandis que le premier, sans se soucier que ses emprunts fussent reconnus, désirant au contraire qu'ils le fussent, s'adressait en général aux meilleurs maîtres dans tous les genres, à Horace et à Pindare dans l'ode, à Virgile dans l'épopée, à Pétrarque dans le sonnet, le second aima mieux s'inspirer d'auteurs moins célèbres, mais plus modernes.

Aux poètes dont il se reconnaît le débiteur, il doit peu de chose. Pétrarque, pour ne point parler des Latins, Pétrarque à qui Ronsard a pris tant de sonnets, ne lui en a fourni que quelques-uns, ou traduits ou imités plus librement[1]. Çà et là dans le reste du recueil on rencontre un trait, une image, une idée, un vers dérivant de la même origine[2].

Les fournisseurs habituels de Du Bellay ont été non pas Pétrarque ni ses premiers disciples, mais au contraire les derniers en date des pétrarquistes, ceux du XVIe siècle, ceux qui à l'époque où parut *l'Olive* vivaient encore, ou venaient à peine de mourir.

Un d'entre eux paraît avoir exercé sur lui une véritable fascination. C'est celui que sa première préface avait nommé à côté de Pétrarque : Arioste. Dans une étude sur Mathurin Régnier, j'ai montré quelles communautés de goût attiraient Du Bellay vers Arioste. J'ai essayé de prouver com-

1. *Olive* 93 = Pétrarque 193 ; *Ol.* 69 = Pét. 192 ; *Ol.* 94 = Pét. 134; *Ol.* 89 = Pét. 269; *Ol.* 27 = Pét. 187; *Ol.* 96 = 271 ; *Ol.* 67 = Pét. 120; *Ol.* 62 = Pét. 209.

2. *Ol.* 84 = Pét. 28; *Ol.* 85 = Pét. 148; *Ol.* 63 = Pét. 2; *Ol.* 92 = Pét. 39 ; etc.

ment, sans le copier, il s'était inspiré de ses *Satires* pour ciseler les sonnets malicieux des *Regrets*. J'ignorais en composant ce travail que, longtemps avant de songer à faire le portrait de la société romaine, Du Bellay avait déjà puisé à pleines mains, et cette fois sans discrétion, dans l'œuvre du Ferrarais. Celui qui lui apprit à peindre les mœurs était justement l'un de ceux qui lui avait appris à chanter les passions de l'amour.

Huit sonnets de *l'Olive* sont en effet à peu près traduits de huit sonnets d'Arioste, comme l'a dit M. Henri Chamard dans un livre tout récent sur Du Bellay [1].

Ce n'est pas tout. Il est un fait qui a échappé à M. Chamard, et qui est beaucoup plus intéressant, non seulement parce qu'il prouve la popularité dont jouit immédiatement chez nous l'épopée d'Arioste, mais parce qu'il montre que dans ce poème si varié le public français distingua aussitôt les parties passionnées et dramatiques : Du Bellay a mis en sonnets tous les plus beaux discours amoureux du *Roland furieux*. Il a découpé en trois morceaux cette fameuse lettre de Bradamante que l'auteur jugea assez belle pour être détachée du poème, refaite en tercets, et transformée en élégie [2]. Dans chacune des trois autres plaintes où la fille d'Aymon déplore le prétendu abandon de Roger, il a taillé l'étoffe du sonnet. Il en a découpé deux dans la plainte désespérée de Roland apprenant par d'irréfutables témoignages qu'Angélique s'est donnée à Médor. Il en a fait un avec la plainte que la même héroïne inspire à Sacripant [3]. Et c'est la description des beautés d'Alcine enchantant

1. Henri Chamard, *Joachim Du Bellay*; Lille, 1900; p. 170. *Olive* 7 = Arioste, *Sonnet* 22; *Ol.* 8 = Arioste, *S.* 7; *Ol.* 10 = Arioste, *S.* 6; *Ol.* 11 = Arioste, *S.* 17; *Ol.* 18 = Arioste, *S.* 12; *Ol.* 30 = Arioste, *S.* 8; *Ol.* 33 = Arioste, *S.* 10; *Ol.* 5 = Arioste, *S.* 2. Je donne les chiffres de l'édition très répandue des *Opere minori* d'Arioste (Florence, Le Monnier).

2. *Élégie* VIII. Ronsard en a fait une chanson; voir l'édition Blanchemain, t. Ier, p. 81.

3. *Olive* 97. Ce sonnet est emprunté à l'Arioste, *Furieux*, 1, 42-43 et non, comme l'a dit M. Chamard, à Catulle.

Roger qui est devenue celle des beautés d'Olive enflammant Du Bellay [1].

Ainsi, pour ne rien dire d'autres imitations moins importantes ou plus lointaines [2], il y a dans *l'Olive* dix-huit sonnets qui, en dépit des protestations indignées de l'auteur contre ceux qui l'avaient accusé de faire « des pièces rapportées », ne sont pas autre chose que des pièces rapportées de l'œuvre d'Arioste.

Mais Arioste n'est pas le seul de ses contemporains que Du Bellay ait mis ainsi à contribution. La mode était alors en Italie de publier des recueils où le meilleur était mêlé au pire, le délicat au prétentieux; où, en passant d'une page à l'autre, on voit se succéder des noms qui sont encore estimés aujourd'hui et des noms qui même au XVIe siècle ne furent point sans doute très glorieux. C'est dans un recueil de ce genre, édité à Venise chez Giolito, que Du Bellay prit de quoi composer sa plus grosse gerbe [3]. Sur les quatre-vingt-dix ou cent poètes qui y sont représentés par une partie plus ou moins importante de leur œuvre, près de trente ont le droit de reprendre dans *l'Olive*, qui un quatrain, qui un quatrain

1. *Olive* 35 = *Furieux* 44, 61-62 = *Élégie* VIII début ; *Olive* 39 = *Furieux* 44, 63-64 = *Elégie* VIII, milieu ; *Olive* 29 = *Furieux* 44, 65-66 = *Elégie* VIII, fin ; — *Olive* 47 = *Furieux* 33, 63-64 ; *Ol.* 31 = *Furieux* 45, 37-39 ; *Ol.* 37 = *Furieux* 32, 20-21 ; — *Olive* 25 = *Furieux* 23, 125-126 ; *Ol.* 42 = *Furieux* 23, 127 ; — *Olive* 97 = *Furieux* 1, 42-43 ; — *Olive* 71 = *Furieux* 7, 11-14.

2. Les deux images dont le rapprochement fait l'originalité du *Sonnet* 84 se trouvent rapprochées dans la description des amours de Fleur d'épine et de Richardet ; du moins les images des deux poètes sont analogues (*Furieux* 25, 68-69).

3. *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo. In Vinetia*, ap. Gabriel Giolito di Ferrari; 1546. — *Delle Rime di diversi nobili huomini et excellenti posti nella lingua thoscana. Libro secondo.* In Vinegia, ap. Gabriele Giolito de Ferrari ; 1548. — Le recueil complet est à la Bibliothèque de l'Arsenal ; le premier volume est à la Bibliothèque de la ville de Montpellier ; le second, à la Bibliothèque nationale. La Bibliothèque de l'Arsenal possède un troisième volume qui est la suite des deux autres, bien que l'éditeur soit différent : *Libro Terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori.* In Venetia, al Segno del Pozzo; 1550. L'éditeur est Bartholomeo Cesano.

et un tercet, la plupart tout un sonnet, quelques-uns deux pièces entières. Ils s'appellent Francesco Sansovino, Claudio Tolomei, Battista della Torre, Antonio Mezzabarba, Lelio Capilugi, Giulio Camillo, Ottaviano Salvi, Giovanni della Casa, Francesco Coccio, Bernardino Daniello, Balthazar Castiglione, Giovanni Mozzarello, Thomaso Castellani, Bernardino Tomitano, Vincenzo Martelli, Giulio Giudiccione, Fortunio Spira, Camillo Caula, Vincenzo Quirino, Pietro Bembo, Nicolo Amanio, Girolamo Volpe, Antonio Rinieri, Pietro Barignano, Carlo Zancharuolo, Bartolomeo Gottifredi [1].

Il faut rendre une justice à Du Bellay : non seulement il ne s'est pas laissé influencer dans ses choix par l'illustration des auteurs, puisque parmi ses modèles nous trouvons tant d'inconnus, mais il n'a jamais rien pris de terne ou de plat. S'il n'a eu aucune aversion pour les comparaisons emphatiques, s'il a recherché curieusement les images précieuses et les pensées entortillées, il a du moins dédaigné le médiocre.

Une fois même il a eu le mérite de découvrir, de sauver et d'immortaliser une chose exquise perdue dans des pages insignifiantes. Des poètes que j'ai cités, aucun n'est peut-être plus inconnu en France que Bernardino Daniello [2]. Il mérite cependant que tous les historiens de notre littérature le saluent au passage; car sans lui le prince de nos sonnettistes ne nous aurait pas donné la perle de son premier recueil de sonnets :

« Si notre vie est un jour bref et obscur auprès de l'Éternel, et plein de chagrins et de maux; et si beaucoup plus rapides que

1. Le premier volume du recueil italien avait paru en 1546 : Du Bellay y prit treize pièces pour sa première édition, qui est de 1549 et contient 50 sonnets, et neuf pour sa seconde édition, qui est de 1550 et contient 115 sonnets. Le deuxième volume du recueil italien parut en 1548 : Du Bellay y prit huit pièces. On voit à quel point notre poète était à l'affût des nouveautés.

2. Traducteur des *Géorgiques*, correspondant de l'Arétin.

les vents et les traits tu vois les années s'en aller et ne plus faire de retour ; — mon âme, que fais-tu ? Ne vois-tu pas que tu es ensevelie dans une aveugle erreur au milieu des fâcheux soucis mortels ? Puisque des ailes t'ont été données pour voler à l'éternel, au haut séjour, — secoue-les, car il en est désormais bien temps, afin de sortir de cette glu mondaine qui est si tenace, et déploie-les vers le ciel par le plus court chemin : — là est le souverain bien que tout homme désire ; là, le vrai repos ; là, la paix, qu'en vain tu vas cherchant ici-bas. »

Assurément ce sonnet avait besoin d'être remis sur l'enclume. La première partie en est verbeuse, et la seconde écourtée. Il fallait fondre le premier tercet avec le deuxième quatrain, et prendre le dernier tercet pour développer l'idée étranglée dans les trois derniers vers. Il fallait aussi faire tomber la pièce sur un vers plus ample.

Loin de disparaître, les défauts se sont accrus dans la traduction que Desportes a osé donner de ce sonnet après Du Bellay :

Si la course annuelle en serpent retournée
Devance un trait volant par le ciel emporté ;
Si la plus longue vie est moins qu'une journée,
Une heure, une minute envers l'éternité ;
Que songes-tu, mon âme en la terre enchaînée ?
Quel appast tient ici ton désir arresté ?
Faveur, thresors, grandeurs ne sont que vanité,
Trompans des fols mortels la race infortunée.
Puisque l'heur souverain ailleurs se doit chercher,
Il faut de ces gluaux ton plumage arracher
Et voller dans le ciel d'une légère traicte.
Là se trouve le bien affranchi de souci,
La foy, l'amour sans feinte, et la beauté parfaite,
Qu'à clos yeux, sans profit, tu vas cherchant icy.

Après ces vers trop faciles, il y a plaisir à relire ce Sonnet 113 de *l'Olive*, dur sans doute, mais d'un si beau vol, d'un style parfois si ferme, et où Sainte-Beuve a eu raison

de reconnaître comme un accent précurseur de la poésie lamartinienne :

Si nostre vie est moins qu'une journée
En l'eternel ; si l'an, qui faict le tour,
Chasse nos jours sans espoir de retour,
Si perissable est toute chose née ;
Que songes-tu, mon ame emprisonnée ?
Pourquoi te plaist l'obscur de notre jour,
Si, pour voler en un plus cler sejour,
Tu as au dos l'aele bien empanée ?
La est le bien que tout esprit desire,
La, le repos ou tout le monde aspire,
La est l'amour, la, le plaisir encore :
La, ô mon ame, au plus hault ciel guidée,
Tu y pourras recongnoistre l'Idée
De la beauté qu'en ce monde j'adore.

Voilà vraiment faire un sonnet. Mais encore faut-il rendre à chacun ce qui lui appartient et savoir que, si le flageolet de Marot, comme dit Sainte-Beuve n'a jamais fait entendre d'accents comparables à celui-ci : « Que songes-tu, mon âme emprisonnée ? » la flûte de Du Bellay a dû, pour le faire entendre, demander le ton et le motif à Daniello.

Il valait la peine de citer le Sonnet 113, non seulement parce qu'il est beau, mais parce qu'il nous fournissait un exemple du travail de refonte auquel Du Bellay soumet assez souvent ses modèles.

Du reste ses procédés sont assez variés. Il lui arrive de traduire[1], et si fidèlement qu'il moule ses vers sur les vers de ses modèles[2], reproduit le mouvement de leurs phrases, construit ses pièces, ou du moins ses quatrains, sur les mêmes rimes qu'eux[3] ; bien plus : il leur prend jusqu'à des

1. Voir, en autres exemples, les Sonnets 2 et 110.
2. Mort ou mercy soit fin de ma langueur.
Morte o merci sia fine al mio dolore. (Pétrarque 120.)
3. Par exemple, voici les rimes des quatrains du Sonnet 23 :
se mire, l'art, d'une part, un rire, et d'ire, qui en part, me départ, martire.

chevilles, jusqu'à des coupes singulières, peut-être parce qu'il les tient pour des élégances :

Ces cheveux d'or, ce front de marbre, *et celle*
Bouche d'œillez et de liz toute pleine,
Ces doulx soupirs, cet'odorante haleine
Et de ces yeulx l'une et l'autre etincelle...
Quel bel crin d'or, quegli occhi vaghi, quella
Fronte tranquilla lucida e serena,
Quella bocca di gratia e d'amor piena,
E l'una e l'altra guancia ornata e bella. [1]

Dans ces sonnets traduits, tel trait, il est vrai, est changé de place ; telle image est remplacée par une image analogue, le plus souvent empruntée à une autre pièce, soit du même poète, soit d'un poète différent ; mais on sent que la difficulté, si grande dans la traduction d'un sonnet, d'attraper la rime, est la seule raison qui explique ces modifications, d'ailleurs peu nombreuses ; de là proviennent aussi ces accumulations de synonymes qui constituent un des caractères les plus notables du style pétrarquiste dans *l'Olive*, et qu'on aurait bien tort de ramener à une autre origine :

« Madame, vous êtes belle, et si belle que je ne voie pas chose plus belle que vous ; soit que je voie ce front ou ces deux étincelles qui me découvrent la voie avec leur sainte lumière ; — soit que je voie cette bouche, la seule à qui je donne des louanges, qui doux a le rire et douce a la parole ; et cette chevelure d'or, dont Amour fit le réseau qui me fut tendu de tous côtés ; — ou ce cou et ce sein d'albastre poli, ou ce bras et cette main ; et, finalement, tout ce qu'on voit de vous et tout ce qu'on en croit. — Tout est admirable, certes. Néanmoins, il ne sera pas que je ne dise hardiment que beaucoup plus admirable est ma foi. » (Arioste, Sonnet 22.)

De grand'beauté ma Déesse est si pleine,
Que je ne voy'chose au monde plus belle :

Ce sont les rimes de Rinieri : *si mira, arte, parte, gira, e d'ira, in disparte, mi parte, spira.*

1. *Olive* 65 = Bartolomeo Gottifredi, Recueil de Venise, t. II, p. 83.

Soit que le front je voye, ou les yeux d'elle,
Dont la clarté saincte me *guyde* et *meine*;
Soit ceste bouche, ou soupire une haleine,
Qui les odeurs des Arabes excelle :
Soit ce chef d'or, qui rendroit l'estincelle
Du beau soleil *honteuse*, *obscure* et *vaine* :
Soient ces coustaux d'albastre, et main polie,
Qui mon cœur *serre*, *enferme*, *estreinct* et *lie*.
Bref, ce que d'elle on peult ou voir ou croyre,
Tout est *divin*, *celeste*, *incomparable* :
Mais j'ose bien me donner ceste gloyre,
Que ma constance est trop plus qu'admirable.
(*Olive*, Sonnet 7.)

Plusieurs fois Du Bellay suit son auteur pas à pas, mais seulement jusqu'au tercet final, ou même jusqu'au dernier vers. Il ajoute alors au sonnet, comme marque de sa fabrication, une de ces pointes précieuses qu'il se vante dans sa préface d'avoir eu l'idée d'emprunter « à l'épigramme françois », mais dont les sonnettistes italiens, l'Arioste entre autres, lui offraient cent exemples. Ainsi, quand à la suite de Battista Della Torre, il a remercié la nymphe Echo d'avoir seule compati à ses souffrances, sans doute parce qu'elle se ressouvenait de ses propres déceptions, il ne trouve pas bien spirituelle la fin du compliment : « Égale est la flamme amoureuse qui nous brûle tous les deux ; égal notre amour ; pareilles nos peines ; et égale beauté nous a vaincus tous les deux ». Il juge beaucoup plus galant de ne mettre aucune différence entre la passion d'Echo et celle de Du Bellay, mais d'en mettre une entre la beauté de Narcisse et celle d'Olive :

Pareille amour nous avons esprouvée ;
Pareille peine aussi nous souffrons ores :
Mais plus grande est la beaulté qui me tue.
(*Olive*, Sonnet 24.)

Plus souvent, le sonnet italien a été remanié, et généra-

lement avec bonheur. Ici, pour amener le trait final, il a fallu retrancher des idées, et développer celles que l'on conservait (Sonnet 11). Là, c'est au milieu du morceau original que se trouvait l'image la plus piquante, et pour la mettre à la place d'honneur, à la fin, tout l'ordre du développement a été bouleversé (Sonnet 29). Ailleurs, le contraste entre les deux parties du sonnet a été mieux ménagé; ce qui était verbeux a été resserré; on a mis en bon point ce qui était grêle (Sonnets 18 et 113). Ou bien l'on a estimé, avec raison, que le sonnet italien avait bien un commencement et une fin, mais point de corps : on s'est borné à en prendre les deux parties intéressantes, et l'on a refait de toutes pièces un quatrain et un tercet (Sonnets 43, 9, 100).

Quelquefois la refonte a été moins heureuse : quand, par exemple, Du Bellay a éprouvé le besoin de compliquer les complications du modèle. Ainsi il a jugé que c'était un jeu trop simple que de poursuivre parallèlement le développement de deux images :

« Ce filet d'or fut le réseau où ma pensée errante embarrassa ses ailes ; et ces cils, l'arc ; et ce regard, le trait; et ces beaux yeux, l'archer. — Je suis blessé, je suis en prison à cause d'eux ; la plaie est au milieu du cœur âpre et mortelle ; la prison, forte : et pourtant, en un si grand mal, j'adore et qui m'a frappé et qui m'a fait prisonnier. »(Arioste, Sonnet 6.)

Aux images de la plaie et de la prison, il a ajouté celle du feu; et il a prolongé davantage la prestidigitation. En cela d'ailleurs il n'était nullement original; car il trouvait dans le recueil de Venise des pièces où l'auteur avait jonglé ainsi avec trois images, et avec les mêmes images :

Ces cheveux d'or sont les liens, Madame,
Dont fut premier ma liberté surprise;
Amour, la flamme autour du cœur eprise:
Ces yeux, le trait qui me transperce l'ame.
Fors sont les neuds; apre et vive, la flamme;
Le coup, de main à tirer bien apprise ;

Et toutes fois j'ayme, j'adore et prise
Ce qui m'étraint, qui me brusle et entame.
  Pour briser donq', pour eteindre et guerir
Ce dur lien, ceste ardeur, ceste playe,
Je ne quier fer, liqueur ny medecine :
  L'heur et plaisir que ce m'est de perir
De telle main, ne permect que j'essaye
Glayve trenchant, ny froideur, ny racine.
(*Olive*, Sonnet 10.)

Une douzaine de fois, l'imitation a été plus lointaine, sinon plus difficile. Tantôt Du Bellay emprunte l'idée du sonnet italien, avec deux ou trois traits essentiels : mais il donne à cette idée un autre développement (Sonnet 19). Tantôt, au contraire, il met une idée un peu nouvelle dans un cadre emprunté : il prend, par exemple, à Bembo le tour d'un sonnet fameux, où le poète se félicite d'avoir vu sa maîtresse en rêve ; mais à une vision toute chaste il substitue, peut-être d'après une pièce latine de Naugerius, une vision toute voluptueuse (Sonnet 14) ; et il gémit sur les absences passagères d'Olive à peu près dans les termes où Pétrarque déplore quelque part l'éternelle disparition de Laure (Sonnet 96 = Pétrarque 271). Tantôt enfin, et cela plus rarement, il remarque au passage dans ses lectures une pensée subtile, une image délicate, un tercet piquant ; et, pour peu que le détail ainsi recueilli se prête à l'amplification, il en tire la matière de toute une pièce. C'est ainsi qu'ayant rencontré dans un sonnet de Fortunio Spira cette brève énumération, il jugea le dernier terme assez gracieux pour mériter de fournir une chute à un sonnet : « Je trouve au milieu du jour le soleil obscur, et obscures les étoiles au milieu de la nuit, la mer sans eau et les grottes sans ombre, et sans odeur les roses et les violettes. » Il était facile de construire une poésie sur cette idée : il suffisait d'ajouter cinq ou six termes à l'énumération :

Quand la fureur, qui bat les grands coupeaux,
Hors de mon cœur l'Olive arachera,
Avec le chien le loup se couchera,
Fidele garde aux timides troupeaux :
Le ciel, qui void avec tant de flambeaux,
Le violent de son cours cessera :
Le feu sans chault et sans clerté sera,
Obscur le ront des deux astres plus beaux :
Tous animaulx changeront de sejour
L'un avec' l'autre, et au plus cler du jour
Ressemblera la nuit humide et sombre :
Des prez seront semblables les couleurs,
La mer sans eau, et les forestz sans ombre,
Et sans odeur les roses et les fleurs.

(*Olive*, Sonnet 76.)

Après la rapide revue que je viens de faire des sources principales de *l'Olive*, et des procédés de composition les plus familiers à son auteur, on voit où se réduit son originalité. Aux thèmes traditionnels des pétrarquistes, à leur vocabulaire amoureux, il n'a rien ajouté du tout. Bien loin de là : sur les cent quinze pièces que comprend son recueil, plus des deux tiers ne sont que des traductions ou des adaptations de pièces italiennes[1]. Il eut cependant un double mérite. D'abord, mieux qu'aucun autre poète de son école, il sut choisir dans l'immense monceau des pièces imitées de Pétrarque, sinon toujours ce qui était du meilleur goût, du moins ce qui était intéressant. Puis, il osa assez souvent corriger ses modèles, avec un sentiment très délicat des beautés propres au sonnet. La composition de *l'Olive*, œuvre de jeunesse, ne l'oublions point, fut ainsi pour Du Bellay un exercice salutaire où il prit conscience de son talent, et se forma la main.

1. Du Bellay a-t-il imité d'autres pièces italiennes en dehors de celles que j'indique? C'est possible. J'ai lu cependant avec soin un très grand nombre d'autres poésies pétrarquistes antérieures à *l'Olive* sans y trouver rien dont Du Bellay se soit inspiré.

Il me reste à indiquer, sonnet par sonnet, les sources de *l'Olive* que j'ai découvertes. Pour les sonnets empruntés à Pétrarque et à l'Arioste, je me contenterai d'un simple renvoi et je désignerai les sonnets de l'Arioste par les chiffres adoptés dans l'édition très répandue des *Opere minori* d'Arioste chez Le Monnier. Pour les sonnets tirés du recueil de Venise, je crois nécessaire de citer intégralement les textes italiens.

JOSEPH VIANEY,

Professeur adjoint à la Faculté des lettres
de l'Université de Montpellier.

APPENDICE

Sonnet II. — Traduit de Francesco Sansovino (Giolito I, p. 224).

Eran cinte le vaghe stelle ardenti
Di Amor, di leggiadria, d'alto valore;
E il ciel nel suo maggior eterno honore
Il manto havea di rai puri et lucenti.
Soave et grato lo spirar de venti,
Queto mar, pace vera, et dolce Amore,
Quando la Donna mia di noi il fattore
Die al mondo, che ha per lei gli honor suo spenti.
Tolse da l'oro i crin, gli occhi dal Sole,
Da le rose le guancie, et da l'Aprile
I puri gigli, et da le gratie il canto.
Hebbe da l'harmonia l'alte parole,
Da i sacri spirti la honesta e il gentile
Et da Dio l'immortal suo nome santo.

Sonnet III. — Ce sonnet développe le dernier tercet d'un sonnet de Giovanni Giudiccione (Giolito, I, p. 155).

Arno, puoi ben portar tra gli altri fiumi
Superbo il corno; et le tue nimphe belle
Riverenti venir a farle honore.

Sonnet IV. — Le dernier vers associe deux adjectifs très souvent associés chez les Pétrarquistes :

Par leur douceur angélique et sereine.

Voir, par exemple, ce vers de Nicolas Delfino :

Poi che la luce angelica e serena...

(*Libro Terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccelentissimi autori;* in Venetia, al Segno del Pozzo, 1550).

Sonnet V. — Les tercets, que préparent mal les quatrains, traduisent les tercets du *Sonnet* 11 d'Arioste (*Mal si compensa, ahi lasso! un breve sguardo*). Les quatrains imitent ceux du *Sonnet* III de Pétrarque, où le poète rappelle qu'il fut frappé par Amour le jour où il s'y attendait le moins, le jour où le soleil s'obscurcit par pitié pour son créateur ; au vendredi saint Du Bellay substitue la nuit de la Nativité.

Sonnet VII. — Traduit d'Arioste, *Sonnet XXII* (*Madonna, sete bella e bella tanto*).

Sonnet VIII. — Traduit d'Arioste, *Sonnet VII* (*Com'esser puo che degnamente lodi*).

Sonnet IX. — Le premier quatrain et le premier tercet sont traduits du premier quatrain et du deuxième tercet d'un sonnet de Baldassar Castiglione (Giolito, I, p. 194).

Euro gentil, che gli aurei crespi nodi
Hor quinci, hor quindi pe'l bel volto giri,
Guarda non mentre desioso spiri
L'ale intrichi nel crin, ne mai le snodi.
Che se gia il tuo fratel puote usar frodi
In dar fine agli ardenti suoi desiri,
Non vuol il ciel, che qui per noi s'aspiri,
Ne di tanta bellezza unqua si godi.
Potrai ben dir, se torni-al tuo soggiorno,
Ne restar brami con mille altri preso ;
Come il nostro levante al tuo fa scorno.
Lasso che penso ? gia ti senta acceso :
Ch'aura non sei, ma foro, che d'intorno
Voli al crin, che per laccio Amor m'ha teso.

Sonnet X. — Imité d'Arioste, *Sonnet VI* (*La rete fu di queste fila d'oro*). Mais aux deux images dont Arioste poursuit parallèlement le développement, celle de la prise et celle de la plaie, Du Bellay en ajoute une troisième, celle du feu. Ces trois images sont rapprochées dans une chanson de Girolamo Parabosco (Giolito, I, p. 322).

Occhi voi sete strali, reti e foco,
Con cui ferisce Amor, prende e infiamma.

Sonnet XI. — Imité d'Arioste, *Sonnet* XVII (*Chiuso era il sol da un tenebroso velo*).

Sonnet XIII. — Imité de Giovanni Mozarello (Giolito, I, p. 85). Le sonnet a été entièrement refait ; mais les développements de Du Bellay sont en germe chez le modèle. Desportes s'est aussi inspiré de ce sonnet (*Diane*, II, 25).

O bella man, che'l fren del carro tieni,
Quando Amor col triompho a Cipri torna ;
Man bianca, man leggiadra, mano adorna,
Che l'aureo scettro suo reggi et mantieni :
Man, che ignuda del guanto rassereni
Mia mente afflita, ove sempre soggiorna
L'imagin sua, ch' ogni altra mano scorna ;
Et muove invidia a quei begli occhi ameni :
Man cara, man soave, mano eguale
A neve, e avorio ; man, con che disserra
Amor suo arco, et suo dorato strale :
Man che l'acerbe piaghe, che'l cor serra,
Mitighi, e addolci ; et sei di forze tale,
Che sola mi puoi dar et pace et guerra.

Sonnet XIV. — Probablement suggéré par le *Sonnet* LXXIV de Bembo. L'idée est la même : le poète a vu sa maîtresse en songe ; le réveil l'a rendu à la réalité. Le mouvement de la fin est semblable chez les deux poètes :

Quand le reveil de mon ayse envieux
Du doulx sommeil a les portes decloses.
quando il primo lume
Del giorno sparse i miei dolci guadagni,
Aperti gli occhi e traviato il core.

Mais chez Bembo la vision est chaste ; chez Du Bellay elle est voluptueuse, peut-être par imitation d'une pièce de Naugerius, *ad somnum* :

Beate Somne, nocte qui hesterna mihi
Tot attulisti gaudia?...
Tu, quae furenti surdior freto meas
Superba contemnit preces,
Facilem Neaeram praebuisti : quin mihi
Mille obstulit sponte oscula...

Sonnet XVII. — Ce sonnet contient des réminiscences diverses de Pétrarque. L'idée des fleurs naissant sous les pas de la dame est dans le *Sonnet* CXXXII (*Come'l candido pie...*). L'idée que le soleil se cache à la vue de la dame est dans le *Sonnet* XCII (*In mezzo di duo amanti...*). Le serment par les traits dorés d'Amour est dans le *Sonnet* CXLI (*Fra stella*). La peinture des cheveux épars aux vents est fréquente chez Pétrarque.

Sonnet XVIII. — Imité d'Arioste, *Sonnet* XII (*Altri lodera il viso, altri le chiome*).

Sonnet XIX. — Imité librement de Vincenzo Martelli (Giolito, I, p. 20).

Se Lisippo et Apelle e'l grande Homero,
Col martel, coi colori e con l'inchiostro,
Rendesse il ciel benigno al secol nostro
Per aguagliar con le sembianze il vero,
Potrian con l'arte et col giudicio intero
Adombrar forse il bel, ch'a sensi è mostro;
Ma l'oltra parte no del valor vostro,
Che non si puo scolpir pur col pensiero.
Dunque i marmi, i color, le pure carte
Non cerchin far del ver si bassa sede,
Se la bellezza è in voi la minor parte.
Et voi con l'honorato et destro piede
Seguite il bel sentier ch'arriva in parte
Che vieta a morte le piu ricche prede.

L'expression « ce qu'en vous est compris » est dans un sonnet suivant de Martelli, p. 22 : « *ch' in voi si comprende.* »

Sonnet XX. — Imité de Giovanni Mozarello (Giolito, I, p. 70).

Deh perche a dir di voi qua giu non venne
Quel che canto il furor di Troia e d'Argo,
Donna, ch' avete il ciel cortese e largo,
Che piu vi diede assai che non ritenne?
Io, quel che piu ad Homero si convenne,
Le vostre lode in molte carte spargo :
Ch' avess' io per mirarvi gli occhi d'Argo,
Poi che non ho d'alzarvi al ciel le penne.
Per fornir il suo don devea natura
Darmi cosi mill' occhi e mille lingue,

Come tanta belta concesse a voi.
Ch'espor non posso in voce eletta e pura
Con una lo splendor, ch'ogni altro estingue;
Ne remirarlo a pien con questi dui.

Sonnet XXIII. — Les deux quatrains sont traduits de Rinieri (Giolito, II, p. 20). Du Bellay a conservé jusqu'aux rimes du modèle.

Se da begli occhi vostri, in cui si mira
Tutto'l bel, che puo far natura od arte,
Pende il fil di mia vita, e'n quella parte
A mal mio grado Amor mi volve e gira;
Perche v'armate voi d'orgoglio e d'ira,
S'apparir mi vedete? ov' in disparte
Ve'n gite; e con là man, che'l cuor mi parte,
Chiudete il bel, che da begli occhi spira.

Sonnet XXIV. — Traduit, sauf le trait final, de Battista della Torre (Giolito, I, p. 103).

Vicina Echo, ch'ascolti i miei lamenti;
Et, quantunque fra sassi e tra le frondi
Occultamente a gli occhi miei t'ascondi,
Mostri pieta de miei gravi tormenti,
Tu raddoppi i miei tristi ultimi accenti:
Tu col mio spesso il tuo dolor confondi:
S'io grido Furnia, et tu Furnia respondi;
Et meco, s'io mi doglio, ti lamenti.
Te sola ho provato io nimpha pietosa,
Come quella, cui forse anchor soviene
De l'amato Narcisso la durezza.
Eguale arde ambidue fiamma amorosa;
Eguale e 'nostro amor, pari le pene;
Et ambidue gia vinse egual bellezza.

Sonnet XXV. — Traduit d'Arioste, *Furieux*, XXIII, 125-126 : début de la plainte de Roland apprenant les amours d'Angélique et de Médor. La suite de cette plainte a fourni le *Sonnet XLII.*

Sonnet XXVI. — Ce sonnet a été probablement fait par Du Bellay lui-même, à l'imitation de ces innombrables sonnets

pétrarquistes qui se composent d'une série d'antithèses. Le vers 6 est traduit de Bembo *Canzone* III :

Desir m'enflamme et crainte me rend glace.
Foco son di desio, di tema ghiaccio.

Sonnet XXVII. — Imité de Pétrarque, *Sonnet* CLXXXVII (*Quando 'l Sol bagna in mar l'aurato carro...*). Des traits nouveaux ; le principal est emprunté à la *Canzone* XXXVII :

Et d'astres lors si grand nombre ne luist,
Que j'ay d'ennuiz et d'angoisse profonde.
Né lassù sopra 'l cerchio della luna
Vide mai tante stelle alcuna notte...
Quant' ha 'l mio cor pensier ciascuna sera.

Sonnet XXIX. — Traduit d'Arioste, *Furieux*, XLIV, 65-66. C'est la fin de la lettre de Bradamante, dont le début a fourni le *Sonnet* XXXV et le milieu le *Sonnet* XXXIX.

Sonnet XXX. — A peu près traduit d'Arioste, *Sonnet* VIII (*Ben che 'l martir sia periglioso e grave*).

Sonnet XXXI. — Imité très librement d'Arioste, *Furieux*, XLV, 37-39 : c'est une des plaintes de Bradamante. Mais le premier quatrain est emprunté à Pétrarque, *Sonnet* IX :

Quando 'l pianeta che distingue l'ore,
Ad albergar col Tauro si ritorna;
Cade virtù dall' infiammate corna,
Che veste il mondo di novel colore.

Sonnet XXXIII. — Traduit d'Arioste, *Sonnet* X (*Avventuroso carcere soave*), sauf le deuxième quatrain, qui introduit dans la pièce une idée étrangère et qui est de Pétrarque, *Sonnet* XLVII :

O l'an heureux, le mois, le jour et l'heure
Que mon cœur fut avec elle allié ! *etc.*
Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno
E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, etc.

Sonnet XXXV. — A peu près traduit d'Arioste, *Furieux*, XLIV, 61-62. C'est le début de la lettre de Bradamante, dont le milieu a fourni le *Sonnet* XXXIX et la fin le *Sonnet* XXIX.

Sonnet XXXVII. — Les deux tercets sont littéralement traduits d'Arioste, *Furieux*, XXXII, 21 : c'est une des plaintes de Bradamante.

Sonnet XXXVIII. — Le premier tercet développe les deux premiers vers d'un sonnet de Molza (Giolito, I, p. 38). Le premier vers de Du Bellay est même moulé sur le premier vers de Molza :

Sacree saincte et celeste figure.
Sancta, sacra, celeste et sola imago
Ne laqual Dio se stesso rappresenta.

Sonnet XXXIX. — Traduit d'Arioste, *Furieux*, XLIV, 63-64. C'est le milieu du message de Bradamante à Roger, dont le début a fourni le *Sonnet* XXXV et la fin le *Sonnet* XXIX.

Sonnet XLI. — Imité de Bernardino Tomitano (Giolito, I, p. 280).

Qual timido nocchier, che a parte a parte
Sente turbarsi il mar, strider il vento
Et tutto pien d'angoscia et di spavento
Vede romper la vela, arbor et sarte?
Che senza altro operar d'ingegno o d'arte
A Dio si volge lagrimoso intento;
Et tutto pien d'angoscia et di spavento,
Mille voti et promesse al ciel comparte;
Tal' io ch' in questo mar di cieco errore
Lasso fui scorto in fragile speranza
Sotto vento di sdegni et di sospiri,
Per haver alto Dio stato migliore,
Convien che 'l poco viver che m'avanza
Lagrimando ver te converta et giri.

Au premier tercet, il y a une réminiscence d'un sonnet un peu analogue de Francesco Coccio (Giolito, I, p. 356) :

Soupirs et pleurs sont les ventz et l'orage.
Le lagrime fanno onde e i sospir venti.

Sonnet XLII.— A peu près traduit d'Arioste, *Furieux*, XXIII, 127 : c'est la suite de la plainte de Roland dont le début a fourni le *Sonnet* XXV.

Sonnet XLIII. — Emprunté à Francesco Coccio (Giolito, I, p. 355). Le deuxième quatrain et le premier tercet ont été refaits.

Veloce mio pensier vago et possente,
Che gran spatio di ciel, d'acqua et di terra
Trascorri in un momento et giu sotterra
Non ti e negato penetrar sovente :
Et spesso mostri a l'alma dolcemente
La donna che 'l mio cor si tolse, e 'l serra
Nel carcere d'Amore, e in lunga guerra
Di gelata paura arde la mente ;
Quanto sei vano et vanamente grato,
Poi che conteso m'e teco venire,
Et narrare a Madonna il mio dolore.
O se potessi tu parlare et dire
Il grave affanno mio, l'intenso ardore,
Faresti lei pietosa et me beato.

Sonnet XLV. — L'idée générale de ce sonnet est celle d'une chanson de Ottaviano Salvi (Giolito, I, p. 305). Mais Du Bellay s'est surtout inspiré de Virgile, *Géorgiques*, II, 324 et suiv., et de Lucrèce, I, 251.

Sonnet XLVII. — A peu près traduit d'Arioste, *Furieux*, XXXIII, 63-64 : plainte de Bradamante qui a vu Roger en songe.

Sonnet XLVIII. — Emprunté, avec quelques modifications, à Giulio Camillo (Giolito, I, p. 58).

Oceano gran padre de le cose,
Regno maggior de i salsi humidi Dei ;
Che da i vicin superni Pirinei
Hor veggio pien di cure aspre et noiose ;
L'onde tue non fur mai si tempestose,
Ne al numero de tristi pensier miei
Crescer potrian : qualhor piu i venti rei
T'arman contra le sponde alte et spumose.
Pur se 'l liquido tuo favilla serba
Di pietate amorosa, apri le strade
Ne i larghi campi tuoi a miei sospiri.
Che qual solea sfogar la pena acerba
Per le dolci Adriatiche contrade
Vorrei per te quetar i miei martiri.

Sonnet XLIX. — Imité de Thomaso Castellani (Giolito, I, p. 43).

O Sacro ramo, che con verdi fronde
Si lieto nuntio fosti a quel gran Padre,
Che nel sommerger de l'antica madre
Salvo il commesso seme sopra l'onde ;
S'al'puro canto il vero hoggi risponde
De' pargoletti hebrei, con si leggiadre
Opre vien tal, che le tartaree squadre
Pietoso al nostro mal rompe et confonde.
Io lietamente, o santa e schieta oliva,
T'acetto e' nclino, hor che salute e pace
Prometti al grave e travagliato spirito ;
Ma con speme vie piu secura e viva
Di quella che' l mio cor pronto e vivace
Mosse a seguir gia vanamente il mirto.

Sonnet LII. — Imité de Lelio Capilupi (Giolito, I, p. 359).

Figlia di Giove et madre alma d'Amore,
De gli huomini e d'i Dei piacer fecondo;
Ch' ogni animal produce et empie il mondo
Che per se fora un soletario horrore;
Tu, che puoi, frena homai l'empio furore
Che la terra trascorre e 'l mar profondo,
Et col raggio onde il ciel si fa giocondo
Tempra di Marte il tempestoso ardore ;
Quando di sangue et di sudor bagnato
L'arme si spoglia et nel tuo grembo giace
Et gli occhi pasce d'immortal bellezza :
Alhor lui prega : e 'l divin petto e 'l lato
Stringi col suo, con si nuova dolcezza
Ch' a Italia impetri e a la tua Roma pace.

Capilupi invoque Vénus en faveur de l'Italie. Du Bellay l'invoque en faveur de ses amours. Il est à noter que dans le Recueil de Giolito le sonnet de Capilupi est immédiatement précédé d'un sonnet de Coccio où le poète prie Vénus de favoriser ses amours. Le deuxième vers de Du Bellay est emprunté à une chanson de Thomaso Castellani (Giolito, I, p. 52) :

Du cercle tiers lumiere souverene.
Io son la Dea di Cipro, del mar figlia,
Donna e splendor del terzo alto ricetto.

Sonnet LIV. — Ce sonnet, dans son ensemble, est imité des quatre premières stances d'une chanson de Vincenzo Quirino (Giolito, I, p. 195).

Hor che nell' Oceano il Sol s'asconde,
Et che la notte l'aer nostro imbruna,
Voglio tra questi liti et queste fronde...
Sfogar del pianto mio le trist' onde...
O notte, o cielo, o mar, o piagge, o monti,
Che si spesso m'udite chiamar morte;
O valli, o selve, o boschi, o fiumi, o fonti,
Che foste a la mia vita fide scorte;
O fere snelle.....
Date udienza insieme a miei lamenti.
Et se fiamma amorosa in voi si trova,
Nimphe.....
Meco spargete lagrima et sospiri.

Mais dans le premier quatrain Du Bellay s'est ressouvenu du début du *Sonnet* CXXVIII de Pétrarque (*Or' che 'l ciel...*). — Il s'est ressouvenu aussi du *Sonnet* CCLXII de Pétrarque, qui offre une énumération semblable à celle de la chanson de Quirino.

Sonnet LVI. — Les images empruntées à la guerre ne sont pas rares chez les Pétrarquistes. Voir, par exemple, un Sonnet de Carlo Zancharuolo, Giolito, II, p. 96, *Tosto che me suoi dolcemente alteri.*

Sonnet LVII. — Ce sonnet développe le premier quatrain d'un sonnet de Fortunio Spira (Giolito, I, p. 211).

Quante gocciole d'acqua ha questo mare
Et quante han questi lidi vostri harene,
Tante, Bernardo, et piu son le mie pene,
Se tante pene et piu pote Amor dare.

Sonnet LVIII. — La fin de ce sonnet semble être une réminiscence de la fin d'un sonnet de Nicolo Amanio (Giolito, I, p. 39).

O doulx pleurer! o doulx soupirs cuisans!
O doulce ardeur de deux soleilz luisans!
O doulce mort! O doulce cruauté!
Agra dolcezza amaramente unita,
Dolce ardor, dolce nodo, et dolce morte.

Sonnet LXI. — L'idée des derniers vers est de Pétrarque, *Sonnet* CCIX :

E chi nol crede venga egli a vedella.

Sonnet LXII. — L'idée est celle du *Sonnet* CCIX de Pétrarque : les tercets de Du Bellay développent le premier tercet de Pétrarque.

Sonnet LXIII. — Les quatrains imitent très librement ceux du deuxième *Sonnet* de Pétrarque.

Sonnet LXIV. — Imité de Carlo Zancharuolo (Giolito, II, p. 94).

Si come, quando Dio ne i raggi ardenti
De l'infinito bel s'accese, e arse
Nel proprio ardor ; onde, che poi n'apparse
L'opra de i suo pensier puri e lucenti :
Che distinse un da l'altro gli elementi :
Di quel difforme Caos, come a lui parse
Et creô 'l ciel ; cui d'ogn' intorno sparse,
Di stelle ; e stagion diede e loco a i venti ;
Cosi voi, Donna, in me vedendo espresso
Quel, che voi sete, nel divin splendore
V'accese Amor, de l'amor vostro istesso ;
Quindi per gli occhi miei mandando al core
L'alto bel, che dal ciel vi fu concesso,
M'havete pien di gratia e di valore.

Le trait final est de Pétrarque, *Sonnet* CCXXX :

Je ne croy point que de douleur on meure.
...Nè credo ch' uom di dolor mora.

Sonnet LXV. — Emprunté à Bartolomeo Gottifredi (Giolito, II, p. 83). Du Bellay a fait ses quatrains avec les mêmes rimes que son modèle et a copié jusqu'à la singulière coupe du premier vers :

Quel bel crin d'or, quegli occhi vaghi, quella
Fronte tranquilla lucida e serena ;
Quella bocca di gratia e d'amor piena,
E l'una e l'altra guancia ornata e bella ;
Quella humana dolcissima favella ;
Quel riso che trahea l'alme di pena ;
Quel dilettoso canto di Sirena,
E 'l guardo al mi voler splendea ogni stella :
Quelle maniere accorte, quella pura
Honesta leggiadria, quel vivo raggio
Di belta in terra e hor nel divin chiostro :
E 'l pensar, e 'l tacer pudico e saggio
Col subito partir oime n'han mostro,
Come nulla qua giu diletta e dura.

On peut dire que ce sonnet est chez tous les Pétrarquistes. Après avoir énuméré les beautés de sa dame (ces cheveux, ces yeux, cet esprit...), le poète ajoute : voilà les magiciens qui m'ont transformé ; ou : voilà les rets qui ont pris mon cœur ; ou : voilà l'hameçon auquel je me suis laissé prendre. Voir Pétrarque, *Sonnet* CLXXVIII ; Arioste, *Sonnet* XXVIII ; Bembo, *Sonnet* V ; *etc.*

Sonnet LXVI. — Imitation libre d'une chanson du Capitan Camillo Caula (Giolito, I, p. 347). Cette chanson a trois stances de huit vers. Du Bellay a pris dans la première l'idée et le mouvement de ses tercets :

Donna, poi che vedete la mia fede
Crescere a par de la bellezza vostra,
. . . . . .
Come non poss' io intenerirvi il petto
O non viver, se morte è 'l mio diletto ?

Il a pris dans la troisième l'idée de ses quatrains :

Se vi fu de' suoi don Iddio cortese,
Onde poi si mostró con l'altre avaro,
S'a farvi bella maraviglia intese...

Les vers 5-6

Les astres n'ont de luire liberté
Quand le soleil ses rayons met dehors

sont peut-être une réminiscence d'Arioste, *Furieux*, VII, 10 :

Sola di tutti Alcina era piu bella
Si com' è bello il Sol piu d'ogni stella.

Même image chez Pétrarque, *S.* CLXXXII.

Sonnet LXVII. Imité de Pétrarque, *Sonnet* CXX (*Ite, caldi sospiri, al freddo core*). Plusieurs vers traduits, par exemple :

Mort ou mercy soit fin de ma langueur.
Morte o mercè sia fine al mio dolore.

Les deux derniers condensent la fin d'un sonnet de Bembo (Giolito, I, p. 10).

O bien heureux qui void sa belle face!
O plus heureux qui pour elle soupire!
Gratie del ciel vie piu ch' altri non crede
Piove in terra, scopre chi vi mira
Et ferma al suon de le parole il piede.
Tra quanto il sol riscalda et quanto gira
Miracolo maggior non s'ode o vede.
O fortunato chi per voi sospira.

Sonnet LXVIII. — Le premier quatrain est imité du premier du *Sonnet* VI de Pétrarque (*Si traviato è 'l folle mio desio*).

Sonnet LXIX. — Traduit, sauf le dernier tercet, de Pétrarque, *Sonnet* CXCII (*Amor con la man destra il lato manco*).

Sonnet LXX. — La comparaison du cerf qui emporte sa flèche est dans Pétrarque, *Sonnet* CLXXIV. (*I dolci colli...*).

Sonnet LXXI. — Ce portrait d'Olive est en partie une copie du portrait d'Alcine, *Furieux*, VII, 11-14.

Sur deux soleilz deux petitz arcz voutez.
Sotto duo negri e sottilissimi archi
Son duo negri occhi, anzi duo chiari Soli.
Ces deux beaux rancs de perles bien plantez.
Quivi due filze son di perle elette.
Ce val d'albastre et ces coutaux d'ivoire
Qui vont ainsi comme les flotz de Loire
Au lent soupir d'un Zephire adoulci.
Due pome acerbe e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, com' onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Le trait final

C'est le moins beau des beautez de Madame

a été suggéré par le trait beaucoup plus grossier d'Arioste :

Ben si puo giudicar che corrisponde
A quel ch' apper di fuor quel che s'asconde.

Voir la note sur le *Sonnet* LXXVIII.

Sonnet LXXIII. — Traduit librement d'Ottaviano Salvi (Giolito, I, p. 303).

Chiari cristalli da begli occhi santi
Spargea sopra la neve e le viole
Co capei d'oro sciolti; ond'Amor suole
Tesser lacciuoli a mille casti amanti
La donna mia : e con dolci sembianti
Mostrando le bellezze al mondo sole
Volgeva i lumi al ciel con tai parole,
Che sprezzo i sassi e gli converse in pianti.
Il ciel fermossi ad ascoltar gli accenti
De le pietose voci; d'ogn' intorno
Ci coperse di doglia e pietate :
S'ascose il Sole e obscurossi il giorno :
L'aere pianse di duol : tanto possenti
Furon le luci essempio d'honestate.

Sonnet LXXVI. — Ce sonnet a été fait avec le deuxième quatrain d'un sonnet de Fortunio Spira (Giolito, I, p. 213).

Io trovo a mezzo giorno oscuro il sole,
Et oscure le stelle a mezza notte,
Il mar senz' acque et senz' ombra le grotte,
Et senza odor le rose et le viole.

Sonnet LXXVIII. — Même idée générale et même mouvement que dans un sonnet de Bembo :

Ne securo ricetto ad uom che pave
Scorgendo da vicin nemica fronte;
Ne dopo lunga sete un vivo fonte;
Ne pace dopo guerra iniqua e grave;
Ne prender porto a travagliata nave;

Ne dir parole amando ornate e pronte ;
Ne veder casa in solitario monte
A peregrin smarrito è si soave ;
Quant' e quel giorno a me felice e caro,
Che mi rende la dolce amata vista...

La fin du sonnet est une réminiscence de la fin du portrait d'Alcine (*Furieux*, VII, 16) :

Soit qu'elle parle, ou danse, ou bâle, ou chante.
O parli, o rida, o canti, o passo mova.

C'est le souvenir d'Alcine qui a probablement suggéré le dernier mot :

Tous mes ennuiz doulcement elle *enchante.*

Sonnet LXXX. — A peu près traduit de Pietro Barignano (Giolito, II, p. 62).

O voi, che lieti in piccioletta nave
Solcando il mar tranquillo a vela piena
Dritto a la parte, ove' l desio vi mena,
Correte spinti da l'aura soave :
Fermar senza sospetto non vi grave,
Che quel che udite non è di Sirena,
Ma dolce canto pur di Filomena :
Nimpha del mar voce simil non have.
E se volgete il legno ancho a la riva,
Vedrete forse il Sol di si bel viso,
Che v' abbarbagliera di maraviglia.
O fortunata la persona viva,
Che puo senza salir su in paradiso
Veder quel, che qua giu nulla simiglia.

Sonnet LXXXIII.— Cette « belle matineuse » est imitée de Rinieri (Giolito, II, p. 22).

Era tranquillo il mar ; le selve e i prati
Scuoprian le pompe sue, fior, frondi al cielo ;
E la notte sen gia squarciando il velo,
Et spronando i Cavai foschi et alati :
Scuotea l'aurora da capegli aurati

Perle d'un vivo trasparente gielo ;
Et gia ruotava il Dio, che nacque in Delo,
Raggi da i liti Eoi ricchi odorati :
Quan d' ecco d'Occidente un piu bel Sole
Spuntogli incontro serenando il giorno,
E impallidio l'Oriental imago.
Velocissime luci eterne e sole,
Con vostra pace, il mio bel viso adorno
Parve alhor piu di voi lucente e vago.

La plus célèbre des belles matineuses est celle d'Annibal Caro. Or, les vers neuf et dix de cette pièce offrent dans certaines éditions une variante qui ressemble singulièrement aux vers onze et douze de Du Bellay. Je ne puis décider s'il y a coïncidence ou imitation :

Je vy sortir dessus ta verde rive,
O fleuve mien, une Nymphe en riant.
Quand' altra Aurora in piu vezzoso ostello
Apparse e rise.

Sonnet LXXXIV. — Le premier vers est moulé sur le premier du *Sonnet* XXVIII de Pétrarque :

Seul et pensif par la déserte plaine.....
Solo e pensoso i piu deserti campi
Vo misurando.....

Ce qui fait l'originalité de ce sonnet c'est le rapprochement des deux images des colombes et du cep :

Les longs baisers des collombs amoureux...
Du cep lascif les longs embrassements...

Deux images analogues sont rapprochées dans un passage d'Arioste, *Furieux*, XXV, 68-69 :

Non rumor di tamburi o suon di trombe
Furon principio all' amoroso assalto :
Ma baci ch' imitavan le colombe...
Non con piu nodi i flessuosi acanti
Le colonne circondano e le travi.

Deux images analogues sont également rapprochées dans un sonnet de Molza : *Gite Coppia genti...* (Giolito, II, p. 13).

Sonnet LXXXV. — Le premier quatrain est imité du premier du *Sonnet* CXLVIII de Pétrarque (*Amor fra l'erbe...*).

Sonnet LXXXVI. — Est peut-être une très lointaine imitation d'un sonnet de Giudiccione, adressé comme celui-ci à Zéphire (Giolito, I, p. 160). C'est dans les premiers vers que les deux sonnets se ressemblent le plus.

Sovra un bel verde cespo, in mezz' un prato
Dipinto di color mille diversi
Due pure e bianche vittime ch'io scersi
Dianzi ne paschi del mio Thirsi amato,
Zephiro, io voglio offrirti.

Sonnet LXXXVII. — Emprunté à Girolamo Volpe (Giolito, II, p. 55). Du Bellay a changé le trait final. Dans les quatrains il a reproduit les rimes mêmes du modèle.

Aure soavi, che pe' l ciel sereno
Con lievi piume trascorrendo andate;
Et che con dolce suono mormorate
Fra gli arbuscei di questo colle ameno;
Questo vaso d'Amomo e Croco pieno
Vi sacra Alcippo e di queste odorate
Rose ad un parto con l'Aurora nate
Vi corona il bel crine, il collo, e 'l seno.
Mentre Dafne, da cui sua vita pende
Per queste piagge ricche de be fiori
Va cogliendo Rubin, Perle e Zafiri,
Voi con molli, leggiadri e vaghi spiri
Aure fresche temprate i gravi ardori
De 'l Sol, che i campi, l'aria e l'acque incende.

Sonnet LXXXIX. — Imité de Pétrarque *Sonnet* CCLXIX (*Zefirio torna, e 'l bel tempo rimena*).

Sonnet XC. — Imité d'un sonnet de Molza (Giolito, I, p. 113). Du Bellay a emprunté seulement à son modèle l'idée générale de la pièce : la maîtresse, qu'il a élevée jusqu'aux cieux, l'a foudroyé d'un regard.

Sonnet XCI. — Imité de Bernardino Tomitano (Giolito, II p. 39).

L'alto, chiaro, immortal, vivo splendore,
Ch' è ne i vostr' occhi e nel sereno viso,

Donna, rendete a l' sole, e al paradiso
I pensier casti e' l suo natio valore.
Rendete a me la libertate e 'l core,
Che da me havete si lontan diviso,
A Cipri bella il bel soave riso,
L'arco e li strali al mio aversario Amore.
De le soavi angeliche parole
La celeste harmonia rendete al cielo,
L'odor, l'oro e le perle a l'Oriente,
Ch' altro non sera in voi, che l'ire sole
Co vostri feri sdegni, che sovente
Mi fan d'huom vivo adamantino gelo.

Du Bellay a un peu modifié le trait final, changé de place et développé d'autres traits. Il a en outre mis le mot *Rendez* en tête de chaque partie du sonnet, comme l'avait fait l'auteur inconnu d'un sonnet qui ressemble beaucoup à celui de Tomitano (Giolito, II, p. 133).

Rendete al ciel le sue bellezze sole,
E le gratie a le gratie, onde conquiso
Havete ogn' alma, che vi mira fiso
Di cui piu pianger, che parlar si suole.
Et rendete i pensier e le parole
E i sembianti e gli sguardi e' l dolce riso,
Et tutti gli honor suoi al paradiso,
E al Sol rendete la beltà del Sole.
Et rendete ad Amor l'arco e lo strale ;
Et rendete lor prima libertade
De l'alme tolte a i miseri mortali.
Che s'ogni altrui rendete in questa etade ;
Non restera se non con mille mali
Altro di vostro in voi che crudeltade.

Sonnet XCII. — L'idée générale est celle du *Sonnet* XXXIX de Pétrarque (*Io sentia...*) : un seul de vos regards a tant de pouvoir sur moi ! Chez Du Bellay c'est l'espoir, chez Pétrarque c'est le désir qui ramène l'amoureux devant les yeux de la dame.

Sonnet XCIII. — A peu près traduit de Pétrarque, *Sonnet* CXCIII (*Cantai : or piango*). Le vers

Ou hault ou bas la Fortune me pousse

est tiré d'un passage du *Roland Furieux* que Du Bellay a traduit dans son *Sonnet* XXXV :

O me Fortuna in alto o in basso ruote.

Sonnet XCIV. — A peu près traduit de Pétrarque, *Sonnet* CXXXIV *(Quando Amor i begli occhi a terra inclina)*.

Sonnet XCVI. — C'est le mouvement du *Sonnet* CCLXXI de Pétrarque (*Ne per sereno ciel' ir vaghe stelle)*. Deux traits traduits :

Ne per tranquillo mar legni spalmati;
Ne per campagne cavalieri armati...
Ny par les champs les fiers scadrons armez,
Ny par les flots les grands vaisseaux ramez...

Sonnet XCVII. — Imité d'Arioste, *Furieux*, I, 42-43 : plainte de Sacripant. Arioste lui-même avait imité l'épithalame de Catulle.

Sonnet XCVIII. — A peu près traduit de Claudio Tolomei (Giolito, I, p. 361) qui s'est lui-même inspiré de Pétrarque, *Canzone* XXXIV (*S'il dissi mai*).

S'io il dissi mai, che l'honorata fronde,
Sacro d'Apollo et glorioso pegno,
Sia per me secca et m'habbia il mondo a sdegno,
Ne gratie unqua del ciel mi sian seconde.
S'io 'l dissi mai, che in queste torbid'onde,
Ch'io vo d'Amor solcando, il fido segno
Del mio corso nen veggia e in fragil legno
Senza governo horribilmente affonde.
Ma s'io no'l dissi, la man bianca e bella,
Che dolcemente il cor mi sana e punge,
Cinga le tempie mie di verde alloro.
Et quanto di felice have ogni stella
Sovra me versi; quei lumi, ch' adoro
Guidinmi a dolce porto, ond'io son lunge.

Sonnet XCIX. — Emprunté, sauf le dernier tercet, à Antonio Mezza Barba (Giolito, I, p. 294).

O d'Invidia et d'Amor figlia si ria,
Che le gioie del padre muti in pene;

O Argo al male, o cieco talpa al bene ·
O ministra di morte gelosia ;
Famelica rapace, iniqua harpia,
Che le dolceze altrui ratto avelene ;
Austro crudel, per cui languir conviene
Sul piu bel fior de la speranza mia ;
O sola da te sola disamata ;
Fiamma, ch' entri nel cor per mille porte ;
Angel di doglia et non d'altro presago,
Se si potesse a te chiuder l'entrata
Tanto il regno d'Amor saria piu vago,
Quanto il mondo senz' odio et senza morte.

Le dernier tercet est une réminiscence d'Arioste, *Furieux*, XXXI, 5 :

Questa è la cruda e avvelenata piaga,
A cui non val liquor, non vale impiastro,
Nè murmure, nè immagine di saga.

Le vers sept

O le seul mal du bien que l'on espère

résume toute la tirade sur la jalousie par où débute ce chant XXXI.

Sonnet C. — Emprunté, avec quelques modifications, à Della Casa (Giolito, I, p. 294).

Cura, che di timor ti nutri et cresci;
Et tosto fede a i tuoi sospetti acquisti ;
Et mentre con le fiamme il gielo mesci
Tutto 'l regno d'Amor turbi et contristi;
Poi che in breve hora entro al mio dolce hai misti
Tutti gli amari tuoi, del mio cor esci ;
Torna a Cocito, a i lagrimosi et tristi
Ghiacci d'inferno; ivi a te stessa incresci;
I vi senza riposo i giorni mena
Senza sonno le notti, ivi ti duoli
Non men di dubbia, che di certa pena.
Vattene, a che piu fera, che non suoli
(Se 'l tuo venen m' è corso in ogni vena)
Con nove larve a me ritorni et voli ?

Sonnet CX. — Littéralement traduit d'un auteur inconnu (Giolito, II, p. 128).

Sommo Signor, che con si oscura morte
Cangiando l'immortal felice vita :
Desti a noi peccator la propria vita
Per liberarci da perpetua morte :
Deh la pietà, che ti condusse a morte,
Drizzi' l sentier de la mia stanca vita
Tanto, che tua mercede a miglior vita
Torni da questa travagliata morte.
E non guardar, Signor, che la mia vita
Sempre sia stata immersa ne la morte,
Che m'allontana da si dolce vita.
Anzi togli il triompho a l'empia morte,
Che gia va altiera di mia morta vita;
E morta sia per me sempre la morte.

Sonnet CXIII. — Emprunté à Bernardino Daniello (Giolito, I, p. 316). Desportes a traduit ce sonnet. (Voir éd. Michiels, p. 502.)

Se'l viver nostro è breve oscuro giorno
Press'a l'eterno, e pien d'affanni e mali ;
E piu veloci assai che venti o strali
Ne vedi ir gli anni e piu non far ritorno,
Alma, che fai? che non ti miri intorno
Sepolta in cieco error tra le mortali
Noiose cure ? e poi ti son date ali
Da volar a l'eterno alto soggiorno,
Scuotile, trista, ch'e ben tempo homai,
Fuor del visco mondan ch'e si tenace ;
E le dispiega al ciel per dritta via :
Ivi è quel sommo ben ch'ogni huom desia ;
Ivi 'l vero riposo ; ivi la pace
Ch'indarno tu quagiu cercando vai.

Le beau vers

Si perissable est toute chose nee

rappelle ce vers d'une chanson d'Aurelio Vergerio (Giolito, II, p. 159) :

S' ogni cosa creata è col suo fine.

UNE ADAPTATION PORTUGAISE

DU « TARTUFE » DE MOLIÈRE

Pendant de longues années les braves gens que l'esprit de controverse empêche de dormir ont discuté sur le point de savoir si la *traduction* est ou n'est pas un « genre littéraire ». En cela comme en beaucoup de choses humaines, on peut répondre à la fois : oui et non. Non, si la personne qui entreprend la traduction d'un ouvrage littéraire n'a pas une suffisante culture intellectuelle, et si, ne connaissant qu'imparfaitement sa langue maternelle et celle de l'auteur à traduire, elle n'arrive qu'à produire ce *mot à mot* informe sur lequel nous avons tous peiné au début de nos études classiques. Oui, si le traducteur, fin lettré, se double d'un érudit pour qui les deux langues à manier n'ont plus de secrets, ce qui lui permet de produire du premier coup et sans dictionnaire ce *bon français* dont nous étions si fiers quand nous étions lycéens.

Mais le traducteur qui se pique de littérature a devant lui trois manières d'effectuer sa version. Il peut chercher à faire une traduction aussi *littérale* que le permettent les génies respectifs des deux langues. Il peut, sans être le *traditore* trop connu, donner une version moins servile et plus *littéraire*. Enfin, cessant d'être traducteur, au sens strict du mot, pour donner libre carrière à son originalité propre, il peut entreprendre une *adaptation*.

Rien n'est plus facile, rien n'est plus difficile qu'une adaptation. Je ne parle pas naturellement de l'adaptation

plus ou moins déguisée, qui n'est, à dire vrai, qu'un vulgaire plagiat, mais bien de l'adaptation faite au su et vu de tous. Celle-ci, lorsque le traducteur a plus que du talent peut devenir un *chef-d'œuvre*, tout aussi bien que l'ouvrage original. Voyez, par exemple, les *Mocedades del Cid* de ce pauvre Guillen de Castro, trop méconnu en France, et le *Cid*, de Corneille, qui serait plus parfait que si l'immortel tragique n'avait pas, à mon goût, un peu trop francisé les héros d'un drame exclusivement espagnol[1].

Il est des cas où un adaptateur génial peut tirer un chef-d'œuvre d'une œuvre très inférieure. Tel est le cas du *Camoëns*, ce pauvre drame français, oublié depuis près d'un demi-siècle, où les protagonistes n'ont rien de portugais. Entre les mains de Castilho, qui du reste cite ses deux auteurs[2], cette esquisse devient un tableau de maître.

A la vérité l'illustre aveugle, en remaniant ce drame, avait la part belle : d'une part il n'était pas gêné dans sa liberté d'adaptation par le respect involontaire qu'exerce

1. En émettant cette opinion, toute personnelle, je n'ai nullement l'intention de rapetisser le génie de notre grand tragique ; je reconnais même que cette « francisation » des caractères et des mœurs, sinon des héros du drame de Guillen de Castro a été la raison principale de son succès.

2. *Le Camoëns* de Castilho est tiré d'une assez mauvaise pièce française de Perrot et Dumesnil ; ce drame fut représenté avec quelque succès à l'Odéon, aux environs de 1845 ; Castilho l'a presque entièrement refondu. Les personnages n'étaient portugais, ni par les sentiments, ni même par les noms ; l'auteur portugais a su les rendre historiques. Il a conservé quelques scènes de l'original, qu'il s'est borné à traduire ; il y en a introduit de nouvelles. C'est ainsi qu'il a intercalé au second acte une petite pièce, sorte de divertissement, dans le style des *autos* de Gil Vicente. Cette pièce, qui est censée jouée à la cour, en présence du roi D. Sébastien est, au dire des meilleurs critiques de Lisbonne, un petit chef-d'œuvre ; le succès, à l'époque a été très grand. Le cinquième acte est presque entièrement nouveau. Le langage est tout à la fois mâle et coloré. Le drame est en prose et les vieilles chroniques du temps y revivent avec toute leur vigueur.

Voici le titre de l'œuvre de Castilho : CAMOES, ESTUDO HISTORICO-POETICO LIBERRAMENTE FUNDADO SOBRE UN DRAMA FRANCEZ DOS SENHORES VICTOR PERROT ET ARMAND DUMESNIL. PONTA DELGADA 1849. — *Camoëns, étude historico-poétique tirée d'un drame français de MM. Victor Perrot et Armand Dumesnil.*)

toujours un chef-d'œuvre consacré depuis des siècles ; de l'autre, ayant à porter à la scène un épisode de l'histoire de son propre pays, à faire parler et agir des portugais, il possédait ce qui manquera toujours à un étranger, si grand génie soit-il, les mille secrets de *l'âme portugaise*.

Aussi, ne m'attarderai-je pas plus longtemps à l'adaptation portugaise du *Camoëns* de Perrot et Dumesnil.

Il me paraît plus intéressant de prendre le *Tartufe* de Molière et de voir ce qu'il est devenu en passant par le puissant cerveau de Castilho.

Chez Corneille, le *Cid* ne change pas de nationalité, il était et il reste espagnol. Chez Antonio-Feliciano, tout devient portugais. Je sais que plusieurs critiques lui ont amèrement reproché cette « lusitanisation ». Pour moi, la nationalisation — comme j'espère le prouver plus loin — est une conséquence forcée et heureuse même de l'esthétique de l'immortel aveugle.

Mais avant de parler du *Tartufe* de Castilho, il me paraît indispensable de dire comment cet écrivain, alors en pleine possession de tout son talent et de toute sa gloire, délaissa ses travaux personnels pour adapter à la scène de Lisbonne les plus beaux chefs-d'œuvre de l'immortel comique français : le *Tartufe*, le *Médecin malgré lui*, l'*Avare*, le *Misanthrope*, le *Malade imaginaire* et les *Femmes savantes*, sans compter quelques traductions restées inachevées.

Castilho, qui avait un véritable culte pour nos grands classiques, se donna à lui-même une mission dont nous, les Français, nous lui devrons une éternelle reconnaissance.

Frappé de l'ignorance dans laquelle se trouvait le public portugais à l'égard des comédies de Molière, il voulut les faire, non seulement comprendre, mais goûter par ses compatriotes. Il était trop poète pour se livrer à une de ces versions « mot à mot » dont je parlais au début de mon étude.

D'un autre côté, il lui sembla que pour atteindre le but qu'il se proposait, une simple traduction, même littéraire,

était insuffisante. Se rappelant l'exemple de Corneille dans son *Menteur*, il osa habiller Molière à la portugaise. Pour cela il ne se contenta pas d'une « lusitanisation » superficielle du texte original, de la scène et des personnages. Avec la puissance imaginative dont il était doué, il fit de ses traductions une œuvre véritablement nouvelle. En effet, il s'imprégna à un tel point du génie de notre premier comique, qu'il arriva à le faire penser et écrire en portugais comme Molière aurait pensé et écrit s'il avait réellement vu le jour sur les bords de ce *Tejo*, si bien chanté par Camoëns et ses disciples. Quelque opinion que l'on puisse avoir sur le procédé lui-même employé par Castilho, la critique impartiale a le devoir de reconnaître qu'il a pleinement réussi. Grâce à sa tentative si originale et surtout si hardie, le grand public de Lisbonne a reconnu, sous un costume vraiment national, les types glorieusement éternels créés par le génie de notre Molière.

Ceux de mes compatriotes qui entendent la langue de Castilho liront avec fruit les préfaces que Mendes Leal écrivit pour les principales adaptations de son concitoyen.

*
* *

José da Silva Mendes Leal, qui a laissé la réputation d'un écrivain de valeur, n'est pas tout à fait inconnu des Français. Il y a quelque vingt ans, il représentait à Paris le gouvernement portugais. En 1879, alors qu'il était président de l'*Association littéraire internationale*, il prit part au Congrès de Londres, où fut très vivement discutée la question des traductions et des adaptations. Mendes Leal, partisan du système pratiqué par Castilho, rompit des lances contre M. Jules Claretie, qui défendait la thèse contraire. Pour le faire court, je mentionne, sans plus, cet éloquent tournoi littéraire[1].

1. Voir : 1° *Bulletin de l'Association littéraire internationale* (nos 3 et 4, mars à juin 1879); 2° *Revue du monde latin*, t. Ier, p. 454 et ss. (article du baron F. J. de Santa-Anna Nery.)

Bien que voulant me borner au *Tartufe* portugais, je dois à tout le moins mentionner l'éclatant succès remporté au théâtre de la *Trinidade*, le 2 janvier 1869, par l'adaptation, en vers portugais, — en *vers de Castilho*! comme dit Mendes Leal, — du *Médecin malgré lui*. C'était le premier essai d'Antonio-Feliciano : on peut dire qu'il débuta par un coup de maître. Vinrent ensuite l'*Avare* et *Tartufe*, publiés l'un et l'autre avec une préface de Mendes Leal. — Je désire dire quelques mots de cette dernière pièce.

Nous voici à Lisbonne, alors que Pombal, le Richelieu portugais, tient le royaume de Don José sous sa puissante main de fer.

Castilho a fort peu modifié l'intrigue de la pièce française. Il s'est contenté d'y ajouter quelques scènes, peu importantes.

En outre il a créé deux personnages : *Matheus*, qui devient le fermier de notre Orgon, lequel s'appelle le seigneur *Anselmo*, ancien magistrat aux colonies, — et *Roza*, cette dernière, fille du fermier.

Mais l'*exempt* subit une métamorphose complète : c'est Son Excellence le marquis de Pombal, le « grand marquis » en personne.

Voici du reste la concordance des rôles :

MM.	ORGON.....	Le seigneur Anselmo.
	CLÉANTE.....	Theodoro.
	DAMIS.....	Luiz.
	TARTUFE.....	Tartufo.
	L'EXEMPT.....	Le marquis.
	VALÈRE.....	Valerio.
Mmes	PERNELLE.....	Dona Rosaria.
	ELMIRE.....	Dona Isaura.
	MARIANNE.....	Dona Marianna.
	DORINE.....	Victoria.

J'aurais bien voulu traduire *in extenso* les scènes interpolées par Castilho et montrer en quoi le personnage du *Tar-*

tufe portugais diffère du type créé par Molière, mais ce serait dépasser les limites de cette simple esquisse.

Je me borne donc à donner ici la traduction de la scène principale du dernier acte ; elle correspond à la scène VII du Ve acte du *Tartufe* original ; on verra comment le rôle de l'exempt est tenu par le marquis de Pombal.

SCÈNE VII

ANSELMO, THEODORO, LUIZ, D. ROSARIA, D. ISAURA, D. MARIANNA, VICTORIA, TARTUFE, LE MARQUIS.

(Ces deux derniers entrent par la porte de droite ; deux soldats montent la garde à cette porte, au moment où Valerio entraîne Anselmo pour sortir.)

THEODORO, *bas à D. Rosaria.*)

Le marquis de Pombal !

D. ROSARIA, *à voix basse en se signant.*

Dieu ! Notre-Dame de la Merci ! (Elle s'agenouille un instant en marmottant des prières.)

D. ISAURA, *bas.*

Enfin l'orage éclate !

LUIZ, *bas à D. Marianna.*

Le marquis !

D. MARIANNA, *même jeu à Luiz.*

Le marquis !

TARTUFE, *arrêtant Anselmo.*

Arrêtez ! Où allez-vous, seigneur ? Le nid est tout près d'ici, personne ne vous l'enlève. Où allez-vous si pimpant ?

ANSELMO

Ciel !

TARTUFE

Au nom du Roi, je vous arrête !

ANSELMO

Quoi ! après m'avoir volé, tu viens m'asséner le dernier coup ! Ah ! Judas !

TARTUFE

Dites tout ce que vous voudrez. Exhalez votre bile. Le Dieu que je sers m'ordonne de pardonner les injures.

THEODORO

De la modération ! C'est le comble de l'hypocrisie !

LUIZ

Toujours le nom de Dieu à la bouche.

TARTUFE

Et des griffes des méchants, qui me garde, si ce n'est Dieu ? Enragez tant qu'il vous plaira. Moi, je fais mon devoir.

D. MARIANNA

Oh ! vous jouez un bien joli rôle !

D. ROSARIA

Sainte-Vierge ! Ne tuera-t-on pas ce voleur ?

VICTORIA

Et que trente chiens affamés dévorent sa carcasse !

LUIZ

Et que là-haut son âme hurle comme un bouc.

D. ISAURA

L'infâme !

LUIZ

Scélérat !

TARTUFE, *au marquis*

Tout cela parce que j'adore mon Dieu, et que je sers bien le Roi !

ANSELMO

Qui t'a tiré du ruisseau et de la misère ?

TARTUFE

Je tâche, d'abord, d'être un bon sujet de Sa Majesté, la reconnaissance vient ensuite.

D. ISAURA

Imposteur!

LUIZ

Est-ce qu'un malheur ne t'écrasera pas?

D. MARIANNA

Le roi! le bon Dieu! quelles hypocrisies!

VICTORIA

Quel pied fait pour la chaîne des forçats!

THEODORO

Vous, monsieur le sujet modèle, je vais vous confondre. Pourquoi montrez-vous aujourd'hui ce beau zèle pour le service de Sa Majesté, aujourd'hui précisément que vos tentatives adultères, outrageantes pour l'honneur de cette dame, ont été dénoncées, dévoilées au seigneur Anselmo, son mari, et que vous, l'audacieux imposteur, vous avez été chassé de cette demeure? Expliquez la coïncidence, disculpez-vous! Et je ne mentionne pas la donation de tous ses biens faite par ce pauvre naïf à l'homme du devoir; je me contente de vous demander à vous, le fidèle sujet, pourquoi, quand vous vous prépariez à le dénoncer au Roi, pour remplir ce que vous appelez un devoir, pourquoi vous avez accepté une donation faite par ce coupable?

TARTUFE, *au marquis.*

C'en est trop. Je crains que la patience ne finisse par m'abandonner... Oserai-je prier Votre Excellence de daigner faire exécuter les ordres du Roi, notre Souverain?

LE MARQUIS

Vous avez raison; il en est temps, en effet... Veuillez vous rendre à la prison.

TARTUFE

Quoi! C'est à moi que vous parlez?

LE MARQUIS

A vous-même.

TARTUFE

Moi! à la place de cet homme! Moi! moi en prison!

LE MARQUIS

Je n'ai à rendre compte à personne des volontés du Roi. (A Anselmo) Vous avez subi de cruels affronts, seigneur; vous avez essuyé de furieux orages, mais soyez tranquille.

La Majesté Royale ne se laisse pas tromper: elle châtie les malfaiteurs; elle aime les gens de bien (se tournant vers tous les personnages): Sachez, Messieurs, que le Roi, de qui, moi, son ministre, je suis l'envoyé, le Roi tout de suite a vu une grande perfidie dans les paroles et dans la sinistre figure de l'homme que voici. La délation qu'il a faite à notre Souverain contre un bienfaiteur, un père, lui a suffisamment prouvé que son extérieur ne mentait pas; et il ne ment pas, en effet.

D'inductions en inductions, nous en sommes arrivés à la certitude que cet individu n'en est pas à son coup d'essai. En maints endroits et sous des noms d'emprunt, il a commis des actions aussi perverses et aussi audacieuses. Les meilleurs limiers de notre police depuis longtemps suivaient sa piste. Informé de tant de scélératesse, Sa Majesté a par elle-même pris connaissance de tout; et la folle audace de ce misérable l'a fait tomber en notre pouvoir au moment où il se préparait à une nouvelle transformation.

Le Roi, afin de s'assurer de la réalité, m'a ordonné de prendre avec moi l'homme qui est devant vous, il m'a chargé

de voir, d'entendre et de juger chacun selon ses œuvres. Sa Majesté ne se contente pas d'arracher l'innocent aux griffes du coupable; elle ordonne que Tartufe rende à Anselmo tous ses papiers. De plus, c'est sa souveraine volonté que la donation de ses biens consentie par Anselmo soit tenue pour nulle et non avenue. Enfin, en considération du constant courage avec lequel ce bon citoyen (il désigne Anselmo) s'est consacré tout entier au service de la Couronne, dans les colonies, eu égard au dévouement, au zèle et à la probité avec lesquels il a rempli ses fonctions de magistrat, le Roi le tient pour absous du crime de haute trahison, dans lequel, à la vérité, il n'avait pas trempé, puisqu'il s'est seulement dévoué jusqu'à l'héroïsme pour un ami.

VICTORIA

Dieu soit loué !

D. MARIANNA

Je respire.

D. ROSARIA

Enfin ! heureusement !

D. ISAURA

Je renais à la vie !

LUIZ

Ignoble chien !

ANSELMO

Vil traître !... O mon bon Roi, soyez béni !

TARTUFE *sortant.*

C'est l'innocence que l'on arrête !

VICTORIA

C'est bien ! Allez au cachot vous donner la discipline; priez et jeûnez, jusqu'à ce que mort s'ensuive.

*
* *

Si je voulais faire une étude véritablement critique du *Tartufe* portugais, j'aurais à noter toutes les paroles, tous les gestes du héros de Castilho pour les conférer avec ceux du type créé par Molière. Assurément cette étude ne manquerait pas d'intérêt. Mais on sait les controverses que suscite encore à cette heure le *Tartufe* de Molière.

Au début du XIXe siècle, les critiques ne voyaient dans la création du grand comique français que la cruelle, mais véridique mise à nu de la psychologie de l'éternel hypocrite, qui cache toutes ses turpitudes sous le manteau d'une dévotion affectée ; ils admettaient que l'auteur laissait ainsi de côté les personnes dont les convictions religieuses sont sincères. Or, de nos jours, plusieurs écrivains, vont jusqu'à dire que le *Tartufe* est la critique, à peine déguisée, de toute pratique extérieure de dévotion, de toute religion même, en ce sens que les prescriptions de celle-ci sont en désaccord avec les tendances de la nature. A l'appui de leur thèse, qui ne manque pas de partisans, ils invoquent les idées nettement épicuriennes qui se font jour en maintes pièces de l'auteur du *Malade imaginaire* ; ils ajoutent que toute la philosophie de Molière se résout en une ferme croyance dans la « bonté de la nature », ce en quoi, disent-ils, le grand comique se montre le père authentique des principaux philosophes du XVIIIe siècle.

On voit donc qu'avant d'entreprendre la critique du *Tartufe* portugais, il me faudrait au préalable discuter le bien-fondé de chacune des deux opinions qui ont eu de brillants défenseurs. Puis après avoir recherché quelle est, en définitive, la philosophie qui se dégage du chef-d'œuvre de Molière, il me resterait à appliquer la même méthode à la création de Castilho, de qui les convictions catholiques sont trop connues pour que besoin soit de les rappeler ici.

Je me réserve de traiter à fond cette intéressante question lorsque je ferai un travail d'ensemble sur toutes les pièces de Molière adaptées à la scène portugaise par Antonio-Feliciano.

Avant de quitter le *Tartufe* de Castilho, je dois, pour être complet, ne pas omettre une assez grave critique que l'on a adressée à l'adaptation portugaise. J'ai dit, plus haut, que Castilho avait jugé à propos de remplacer le simple *exempt* de Molière par le marquis de Pombal en personne. En lisant la préface de Mendes Leal on a la sensation qu'à ses yeux, cette substitution choque son goût : « Le premier ministre de D. José, déclare-t-il, Pombal, si jaloux des prérogatives de la Couronne, qu'il représentait, et de son *decorum* personnel, certainement ne se serait jamais abaissé à accompagner, personnellement et déguisé, un criminel quelconque, dans le dessein unique d'avoir le plaisir de lui mettre la main au collet, comme à un brigand. »

Ceci paraît sans réplique, au moins au premier abord. Mais on ne doit pas oublier que le ministre portugais, s'il était autoritaire et hautain comme notre Richelieu, avait plus qu'on ne croit, des traits de ressemblance avec Mazarin, qui, en homme épris des petites *combinazioni*, ne dédaignait pas de contrôler lui-même les faits et gestes de sa police secrète.

D'un autre côté, le théâtre de *l'âge d'or*, aussi bien en Espagne qu'en Portugal, n'éprouvait aucun scrupule à mettre en scène des princes et des rois : faut-il rappeler les pièces de Gil Vicente, de Calderon, de Lope de Vega, etc., etc.?

M. Mendes Leal, d'ailleurs, ne désapprouve pas absolument la substitution opérée par son maître et ami ; il s'efforce même d'en trouver une explication un peu plausible. Toutefois, il avoue qu'étant donné le caractère du marquis, la situation de la scène VII lui semble peu vraisemblable.

S'il m'était permis de placer timidement mon mot dans le débat, je dirais que ce qui me paraît invraisemblable, ce

n'est pas tant la *situation*, qui, pour les motifs que je viens d'invoquer est après tout admissible, mais bien ce moment de la scène où le Tartufe portugais, parlant comme celui de Molière à l'exempt, a bien plutôt l'air de donner un ordre au terrible marquis que de le prier humblement de faire exécuter les décrets du Roi.

Les admirateurs de Castilho sont en droit de me considérer comme un aristarque plus que sévère. Qu'ils veuillent bien croire que je n'ai nulle haine contre l'aveugle-poète, mais qu'au contraire je suis le premier à souhaiter que la France, mon pays, n'oublie jamais ce qu'Antonio-Feliciano a fait pour acclimater Molière sur les bords du Tage.

Louis de Sarran d'Allard,

Délégué de la Société scientifique et littéraire d'Alais.
Correspondant du Ministère de l'Instruction Publique.

VOLTAIRE EN HONGRIE

M. J. Kont, professeur au collège Rollin, fait une communication sur l'influence de Voltaire en Hongrie. Après avoir constaté la décadence de la littérature hongroise depuis le commencement du XVIIIe siècle, il retrace le tableau du renouveau littéraire qu'on doit à un groupe d'écrivains désigné sous le nom d'*École française*. Le chef de cette École *Georges Bessenyei* (1747-1811) était un disciple de Voltaire ; il a imité ses tragédies, ses poèmes philosophiques, ses romans. Un autre membre de ce groupe, *Joseph Péczeli* (1750-92), pasteur à Komárom, a traduit la *Henriade* en vers (1786), après avoir donné Zaïre (en vers, 1784) ; il a traduit, en outre, Mérope, Tancrède (1789) et Alzire (1790). La correspondance inédite de cet écrivain conservée à la Bibliothèque de l'Académie hongroise à Budapest, contient de nombreux documents sur le culte de Voltaire vers la fin du XVIIIe siècle en Hongrie. Le comte *Jean Fekete de Galantha* (1740-1803), qui a publié à Genève un recueil de poésies et de prose en français (1781), était également un disciple de Voltaire, avec lequel il est entré en correspondance. Un volume de ses poésies françaises encore inédites se trouve également à la Bibliothèque de l'Académie hongroise.

M. Kont a utilisé tous ces documents inédits et fera paraître prochainement un volume où l'influence de la littérature française en Hongrie depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours sera démontrée dans tous ses détails.

« ZAÏRE », DE VOLTAIRE

ET SES QUINZE TRADUCTIONS ITALIENNES

Dans la préface de mon livre : *Voltaire et l'Italie*, j'ai annoncé une bibliographie des éditions italiennes de Voltaire. L'excellent travail de M. Georges Bengesco : *Voltaire : Bibliographie de ses œuvres*, se limite aux éditions *originales*, et laisse par conséquent intact le terrain que je me suis proposé d'explorer.

Quant à l'intérêt de pareilles recherches, tant au point de vue de la biographie de Voltaire qu'à celui de l'histoire comparée des deux littératures italienne et française, mon livre l'a, je crois, suffisamment fait ressortir.

Du stock déjà considérable des fiches amassées en vue de cette bibliographie, j'ai cru intéressant de détacher celles des quinze traductions italiennes de la tragédie de *Zaïre*. Leur rapprochement suggère quelques remarques que je joins à l'énoncé de ces quinze articles.

De tous les ouvrages de Voltaire, ceux dont il existe le plus d'éditions italiennes au XVIIIe siècle sont l'*Histoire de Charles XII*, la *Henriade*, et les pièces de théâtre. Les tendances philosophiques de ces ouvrages-là étant, ou peu accusées, ou atténuées par leur forme littéraire, il leur a été plus facile de se répandre en Italie.

Durant le cours du XVIIIe siècle, il ne se passe pour ainsi dire pas d'année où quelque pièce de Voltaire ne soit imprimée soit isolément, soit en recueil. Quant au nombre des traductions, *Zaïre* tient la tête avec le chiffre minimum de

quinze. Après elle vient *Alzire*, avec celui de *dix*. *Mérope* ne se place qu'au troisième rang avec six traductions, sans doute à cause de la concurrence de sa rivale italienne, la *Merope* de Maffei. Certaines pièces assez peu estimées chez nous, l'*Écossaise*, *Marianne*, *Olympie*, trouvent au delà des Alpes d'assez nombreux traducteurs.

La plus ancienne des *Zaïre* italiennes date de 1743, la plus récente (qui le croirait ?), est presque notre contemporaine : elle compte tout au plus une quinzaine de printemps. Sept traductions ont été publiées du vivant de Voltaire. Il en existe en prose et en vers. Les secondes sont les plus nombreuses ; toutes sont en hendécasyllabes.

Les auteurs de ces traductions appartiennent aux milieux les plus divers : des gentilshommes dilettanti, le marquis Fontanelli, qui ne se contentait pas de traduire les tragédies de Voltaire, mais les faisait jouer chez lui, les comtes Bernieri, Pepoli et Castelbarco ; des ecclésiastiques lettrés, l'abbé Creponi qui croit utile de mettre en tête de la traduction, une petite profession de foi, déclarant que les termes païens de *Destin* et de *Divinité* sont des « embellissements de la poésie », et non des « maximes de sa croyance » ; le père jésuite Anton Maria Ambrogi, qui prend aussi avec le texte d'assez grandes libertés, et qui s'en vante ; un homme de lettres, l'écrivain vénitien Gasparo Gozzi ; un avocat, Borghini, un professeur, Chiarella ; d'autres enfin dont les noms et les professions ne nous sont pas autrement connus.

Le mérite individuel de ces traductions est fort inégal. La plus littéraire, sinon la plus fidèle, paraît être celle de Gozzi, écrivain depuis longtemps classé parmi les meilleurs du *Settecento*. C'est le nombre de ces traductions, c'est la persistance en Italie, pendant un siècle et demi, du goût de traduire le théâtre de Voltaire qu'il faut surtout noter, comme l'un des faits les plus caractéristiques de l'histoire littéraire franco-italienne, dans la période moderne.

Liste chronologique des traductions italiennes de Zaïre.

Je me contente d'indiquer sommairement les éditions, car les énoncés détaillés de chaque article bibliographiqne ne peuvent faire l'objet d'une lecture.

1° Bernieri. Bologne, 1743.
2° Fontanelli. Bologne, 1747.
3° Finori (pseudonyme). Florence, 1748.
4° Richeri. Gênes, 1748.
5° Ambrogi. Florence, 1749.
6° Creponi. Bologne, 1751.
7° Gozzi (Gasparo). Venise, 1758.
8° [Anonyme]. Parme, 1772.
9° Pepoli. Ferrare, 1780.
10° Landriani. Parme, 1798.
11° Pacini. Florence, 1827.
12° Castelbarco. Milan, 1844.
13° Borghini. Florence, 1856.
14° Chiarella. Chiavari, 1858.
15° Torti. Milan, vers 1885.

Plusieurs de ces traductions ont été réimprimées. Je n'ai cité ici que la première édition connue de chacune d'elles.

EUGÈNE BOUVY.
Chargé de cours à la Faculté des Lettres
de l'Université de Bordeaux.

GEORGE SAND ET SHAKESPEARE

En 1856, G. Sand écrivait à propos du théâtre : « Le vrai progrès de notre siècle en ce genre a été le romantisme qui, à l'exemple de Shakespeare, s'étant affranchi de toute règle absolue, a cherché l'émotion dans tous les sujets et sous toutes les formes. Mais le romantisme a déjà passé fleur, et le goût de Shakespeare s'est émoussé trop vite chez nous [1] ».

En effet, l'admiration pour Shakespeare traverse alors une crise. V. Hugo, dans la *Préface de Cromwell* avait dit : « Shakespeare, c'est le drame » ; et avant lui Guizot avait écrit que « le système de Shakespeare pouvait seul fournir les plans d'après lesquels le génie doit travailler [2] ». Mais en 1843 la tentative faite par V. Hugo pour donner à la France un théâtre poétique semblait compromise, et Shakespeare qui avait été, au théâtre, le principal allié des romantiques, fut entraîné dans leur défaite. Après une période de tâtonnements, une comédie nouvelle allait se fonder, la comédie sociale des Dumas et des Augier, complètement affranchie des influences étrangères. Comme l'a dit un juge autorisé, M. J. Texte : « La génération du second Empire n'éprouvait plus qu'à un très faible degré ce besoin de communier avec la pensée de l'univers qui avait caractérisé le romantisme [3] ».

1. *Théâtre complet*, t. IV, p. 112.
2. *Shakespeare et son temps*, édit. 1852, p. 178.
3. *Histoire de la littérature française*, édition Colin, t. VIII, p. 673. — M. J. Texte, dont la mort prématurée est une grande perte pour la cri-

Lorsque G. Sand vint, en 1856, essayer de ranimer le culte shakespearien, l'influence de Scribe pesait de tout son poids sur notre théâtre ; fidèles à leur tempérament national, amoureux de l'ordre, de la logique et de la raison, les Français de ce temps-là avaient la passion de la pièce bien faite. Les auteurs qui sacrifiaient à la mode — et c'était le plus grand nombre —, mettaient l'habileté du plan avant le style, avant même l'étude du cœur humain et l'observation des mœurs ; Augier et Dumas, dont le talent ne se bornait pas à des succès d'actualité, voulaient cependant prouver aussi qu'ils savaient leur métier. Or si Shakespeare avait à lui seul plus de puissance dramatique que tous les *faiseurs* réunis, il n'eût été qu'un médiocre vaudevilliste. Goethe qui avait écrit sur *Hamlet* des pages enthousiastes, que tous les shakespeariens de France lisaient avec dévotion, n'avait-il pas signalé dans le chef-d'œuvre anglais quantité d'incidents parasites : la guerre de Fortinbras avec le Danemark, l'ambassade reçue par Claudius, l'expédition de Fortinbras en Pologne et son retour au dernier acte, le voyage de Laërte en France, le départ d'Hamlet pour l'Angleterre, etc. [1] ? Bien plus, Th. Gautier, si prompt à malmener les tièdes du dieu Shakespeare, était obligé de convenir, en 1847, que la traduction de *Roméo et Juliette* par Émile Deschamps et celle de *Macbeth* par J. Lacroix, restées l'une et l'autre en portefeuille, ne seraient « rendues possibles à la scène » que si A. Dumas voulait y faire les retouches exigées par la perspective théâtrale [2]. Somme toute, la poétique moderne ne trouvait pas son compte avec Shakespeare ; et l'imagination française, après avoir subi la longue discipline imposée par Scribe et par ses successeurs,

tique « européenne », avait bien voulu mettre à notre disposition les notes d'un cours qu'il avait professé à Lyon sur *Shakespeare en France*. Il serait à souhaiter que la famille confiât à un ami de M. Texte le soin de publier le livre qu'il avait projeté d'écrire sur *Shakespeare en France au XIXe siècle*.

1. Cf. Vacquerie, *Profils et grimaces*, p. 96.

2. *Histoire de l'art dramatique*, t. IV, p. 334.

était si pesante qu'il fallait selon le mot de Taine, « le mécanisme puissant d'une intrigue géométrique pour l'ébranler[1] ».

Voulons-nous mesurer le terrain perdu par Shakespeare en France au commencement du second Empire? Prenons tour à tour ses pièces tragiques, ses pièces bouffonnes et ses comédies romanesques, et demandons-nous en quelle estime elles étaient tenues.

En 1844, lors du séjour des acteurs anglais à Paris, les premières avaient paru triompher des répugnances du goût français et Th. Gautier s'était écrié : « Nous sommes enfin dignes de Shakespeare[2] ». Mais aussitôt le mouvement de traduction des œuvres pour ainsi dire classiques du poète anglais semble se ralentir. L'*Hamlet* de M. P. Meurice et d'A. Dumas, joué d'abord à Saint-Germain-en-Laye, parut avec succès au Théâtre Historique (décembre 1847), et la scène même des fossoyeurs fut, dit-on, écoutée avec admiration et respect; mais les événements obligèrent bientôt A. Dumas à quitter la direction du Théâtre Historique, et il ne put pas tenir la promesse qu'il avait faite de « donner tous les ans un grand drame de Shakespeare en vers, aussi fidèlement traduit que possible[3] ». Les lettrés continuaient, dans le silence du cabinet, à traduire Shakespeare; mais qu'importait que Prarond publiât des traductions du *roi Jean* et des *Joyeuses bourgeoises de Windsor*, ou qu'un professeur, Demogeot, associât suivant la remarque de la *Revue de Paris*, l'université elle-même à la révolution shakespea-

1. *Histoire de la littérature anglaise*, 5e édition, t. II, p. 262.

2. *Ibid.*, t. III, p. 326. — Cependant le succès de ces représentations ne doit pas être exagéré. Th. Gautier, regrettant de les voir toucher à leur fin faisait cet aveu : « le public commence à prendre goût à ce spectacle exotique ». *Ibid.*, t. IV, p. 26.

3. Th. Gautier, *Ibid.*, t. V, p. 198 et t. IV, p. 434. Dans le *Testament de César*, joué au Théâtre de la République le 10 novembre 1849, J. Lacroix s'était inspiré de Shakespeare, mais aussi de Voltaire, et la bataille gagnée ce jour-là ne fut pas à proprement parler une victoire shakespearienne.

rienne, en traduisant *Roméo et Juliette*? En fait, sur nos théâtres, les tragédies de Shakespeare étaient en défaveur, et un traducteur de *Jules César*, Carlhant, le constatait en 1856 : « La délicatesse de notre goût national, la susceptibilité de nos admirations classiques, s'effarouchent encore à la vue des *Sorcières* de Macbeth et des *Fossoyeurs* d'Hamlet. Ces étrangetés, ces changements incessants de décors et de scènes, ce mélange de tons et de style, de comique ou de tragique, offusquent toutes nos habitudes, dépaysent toutes nos idées, et nous ne savons que penser, en définitive, des prestiges de cet art et de la valeur morale de ces enseignements[1]. »

Les pièces bouffonnes de Shakespeare, longtemps inconnues en France, y avaient fait leur apparition en 1842, avec le *Falstaff* de Vacquerie et de M. P. Meurice pour lequel Th. Gautier avait écrit un prologue en vers. J. Janin, qui avait jusqu'ici parlé de Shakespeare avec admiration, retrouva contre *Falstaff* un écho des colères qui animaient Voltaire au siècle précédent : « Que les matelots de la Tamise et la reine Élisabeth, dit-il, aient ri de bon cœur de ces vertes saillies, on le comprend. Le peuple et la reine étaient nés dans cet atticisme de carrefour... Mais en fin de compte, que l'on nous donne cela à nous, les enfants de Molière, de Voltaire, et même les enfants de Rabelais, pour de l'atticisme, pour de la gaieté d'honnêtes gens, en vérité, c'est abuser de la patience du lecteur[2] ». C'est ainsi que ces enfants terribles du romantisme, Gautier, Vacquerie, M. P. Meurice, compromettaient la cause même de Shakespeare, en portant sur la scène ses bouffonneries dans toute leur crudité.

Restaient les pièces, dans lesquelles se jouent l'imagination et la fantaisie du poète anglais : celles-là étaient encore

1. Cité par A. Lacroix, *De l'influence de Shakespeare sur le Théâtre français*, p. 776.
2. *Histoire de la littérature dramatique*, t. III, p. 366.

à découvrir en France vers le milieu du siècle ; et même, sur ce point, l'art de Shakespeare n'avait pas encore cause gagnée auprès de la critique. *Cymbeline*, que Gervinus déclarait un pur chef-d'œuvre, était un tissu d'absurdités au jugement de Johnson ; Stendhal, qui s'était plu à humilier Racine devant Shakespeare tenait la *Tempête* pour une œuvre médiocre[1] ; en 1828, P. Duport se demandait à propos de *Comme il vous plaira*, « comment l'auteur de tant de chefs-d'œuvre avait pu choisir une idée aussi dépourvue d'intérêt, d'action et de vraisemblance pour servir de fond à cinq actes[2] ».

Ces œuvres étaient-elles condamnées à ne jamais faire leur apparition sur la scène française[3] ? Cependant cet élément de la fantaisie, mieux que le grotesque, pouvait réussir parmi nous. N'avions-nous pas eu, au XVIIIe siècle, un écrivain dramatique, Marivaux, qu'on dirait issu de Shakespeare pour les finesses de la galanterie et les analyses raffinées du sentiment ? Et surtout, depuis 1847, n'avions-nous pas découvert, dans les *Comédies et proverbes* de Musset une source fraîche de finesse, de grâce, de passion, de fantaisie ? Musset, qui n'imite jamais à proprement parler une seule scène de Shakespeare, se rapproche cependant du grand poète anglais, parce qu'il a créé chez nous un théâtre lyrique et romanesque, imprégné de poésie profonde et d'ironie légère. Le succès du théâtre de Musset, qui fut en son temps considéré comme un grand événement littéraire, ouvrait la voie à la comédie fantaisiste de Shakespeare[4]. George Sand pouvait donc croire les esprits

1. *Racine et Shakespeare*, p. 175.
2. *Essais littéraires sur Shakespeare*, t. II, p. 371.
3. La Porte-Saint-Martin, en 1844, avait affiché un spectacle, intitulé *le Songe d'une nuit d'été* ; mais la féerie de Shakespeare n'avait aucun rapport avec le ballet qu'on dansa sur la scène et surtout avec les tours de force qu'y exécutèrent des acteurs anglais.
4. Vers le même temps, les fantaisies poétiques devinrent à la mode, et la *Ciguë* d'E. Augier (1844), *Damon et Pythias* du marquis de Belloy (1847),

gagnés, en France, à cette forme d'art, quand elle traduisit, en 1856, *Comme il vous plaira.*

Bien que George Sand ne se fût pas encore mêlée directement à la bataille shakespearienne, elle avait cependant donné, avant 1856, des gages de son admiration pour Shakespeare. Son livre intitulé *Questions d'art et de littérature* contient quelques pages sur *Hamlet*, datées de 1845; elle va droit à l'énigmatique personnage d'Hamlet, et dans une méditation d'un tour élevé, elle demande avec une pitié sympathique au pauvre fou le secret de sa douleur immense : « Ta douleur est la nôtre à tous, et c'est cela qui la fait si humaine et si vraie. C'est ce desséchement qui se fait en toi de toutes les sources de la vie, l'amour, la confiance, la franchise et la bonté. C'est ce déplorable adieu que tu es forcé de dire à la paix de ta conscience et aux instincts de ta tendresse. C'est cette nécessité de devenir ombrageux, hautain, violent, ironique, vindicatif et cruel. C'est cette fatalité qui arme contre ton semblable ta main loyale et brave. C'est cet amour même du vrai et du juste qui te condamne à devenir stupide ou méchant, et, ne pouvant être ni l'un ni l'autre, tu te sens devenir fou »[1].

George Sand méritait donc de lutter contre l'indifférence que les générations nouvelles affectaient pour le théâtre de Shakespeare. Elle porta son choix sur *Comme il vous plaira.*

Dans cette pièce, la fantaisie se mêle à la réalité, et l'action en est si fuyante, que le poète n'a pas su lui donner un titre. Il nous jette d'abord dans un monde féodal, débordant

le *Moineau de Lesbie* d'A. Barthet (1849), *Horace et Lydie* de Ponsard (1850), le *Songe d'une nuit d'hiver* de E. Plouvier (1854), se firent applaudir à l'Odéon ou à la Comédie-Française.

1. En 1864, G. Sand parla du *William Shakespeare* de V. Hugo, et elle se défendit de rien dire qui « fût une résistance à l'enthousiasme du poète pour Shakespeare ». « Victor Hugo, ajoutait-elle, célèbre Shakespeare et les autres grands poètes de cette trempe avec les saintes exagérations de l'amour, et ces torrents de flamme emportent bien loin le petit balai de ma raison ». *Lettre d'un voyageur*, dans la *Revue des Deux-Mondes.*

de passions et de crimes. Le duc Frédéric a usurpé le trône de son frère, qu'il a banni ; il a gardé auprès de lui sa nièce Rosalinde, qui a pour sa cousine Célia une affection de sœur. Tout à coup, en tyran soupçonneux, il proscrit Rosalinde. Célia, déguisée en bergère, part avec Rosalinde, qui a pris l'accoutrement d'un page ; elles arrivent toutes deux dans la forêt des Ardennes, où vit le vieux duc exilé, en compagnie de quelques seigneurs fidèles. Là, Rosalinde rencontre son amoureux Orlando ; elle ne lui dévoile pas son nom, et elle l'invite à lui faire la cour ; Orlando, pour tromper son amour, y consent, jusqu'à ce qu'enfin la méprise cesse, et que le vieux duc lui donne la main de Rosalinde. Sur ces entrefaites, on apprend que l'usurpateur, le duc Frédéric, qui marchait avec des troupes contre la forêt des Ardennes, se retire dans la solitude et rend son sceptre au duc exilé.

Nous sommes en pleine féerie : dans cette forêt de fantaisie, où s'agitent des êtres de rêve, se nouent et se dénouent des événements guidés par le seul caprice.

L'humanité cependant y reprend ses droits, d'abord par la peinture de l'amour. Rien de plus aimable que les coquetteries de Rosalinde déguisée, avec Orlando, son amant, qui ne la reconnaît pas ; par endroits, cet amour prend un caractère joyeux et même délirant :

« *Orlando.* — Aimez-moi, Rosalinde.

Rosalinde. — Oui, ma foi, ainsi ferai-je tous les jours de la semaine, vendredis et samedis compris..... Venez, ma sœur, vous serez le prêtre et vous nous marierez. — Donnez-moi votre main, Orlando..... Il faut que vous disiez : je te prends pour femme, Rosalinde.

Orlando. — Je te prends pour femme, Rosalinde.

Rosalinde. — Je devrais vous demander vos papiers, mais n'importe, je te prends pour mon mari, Orlando.... Les hommes sont Avril lorsqu'ils font leur cour, Décembre lorsqu'ils sont mariés ; les jeunes filles sont Mai tant qu'elles sont filles, mais le ciel change bien lorsqu'elles sont femmes.

Je serai plus jalouse de toi qu'un ramier de Barbarie de sa colombe, plus criarde qu'un perroquet exposé à la pluie, plus extravagante qu'un singe, plus folle dans mes désirs qu'une guenon. Je pleurerai pour rien, comme une Diane de fontaine, et cela quand tu seras en humeur de gaieté ; je rirai comme une hyène, et cela lorsque tu auras envie de dormir[1]. »

Un sens profond de la vie humaine se dégage aussi des propos tenus par le vieux duc et par Jacques, un des seigneurs de sa suite. Le duc est heureux de son exil ; en philosophe désabusé et miséricordieux, il vante le charme de la solitude, de cette vie primitive, à mille lieues des passions humaines.

Jacques le mélancolique est une figure plus originale encore : il est triste, parce qu'il est tendre ; ce n'est pas par raison, comme notre Alceste, mais par sentiment, qu'il est venu au pessimisme. Dans son âme que la vie a blessée, les boutades puériles alternent avec les réflexions les plus élevées. L'humour de Shakespeare, d'une saveur un peu âpre et violente, éclate au milieu de ses propos, dont la bizarrerie va parfois jusqu'à la folie : « Un fou, un fou ! s'écrie-t-il. J'ai rencontré un fou dans la forêt, un fou bariolé. Oh ! le misérable monde. Aussi vrai que je vis de nourriture, j'ai rencontré un fou qui s'était étendu à terre et se vautrait au soleil, et qui raillait dame Fortune en bons termes très sensés, et cependant c'est un fou bariolé... O noble fou ! ô digne fou ! la casaque bariolée est le seul vrai costume[2]. »

Ainsi des éléments complexes composaient cette comédie, pour laquelle George Sand avait une véritable prédilection[3].

1. Acte IV, scène I, traduction Montégut, t. III.
2. Acte II, scène 7.
3. Cf. préface de *François le Champi* (1849), *Théâtre*, t. I : « en lisant le *Comme il vous plaira* de Shakespeare et en lisant aussi Sedaine, j'ai ri et pleuré ».

Dans une préface de sa pièce, adressée à l'acteur Régnier, elle annonce l'intention de réagir contre l'exclusion dont les comédies romanesques de Shakespeare ont été jusqu'ici l'objet, sous prétexte qu'elles n'étaient pas considérées comme scéniques. Cependant elle reconnaît qu'elle a dû arranger la pièce anglaise : « Est-ce donc un pillage de plus, dit-elle que je vais commettre? J'espère que non, car j'aime encore mieux attacher à la robe du poète quelques ornements peu dignes de sa splendeur que de faire servir les pierreries dont lui-même l'avait ornée à parer mon propre ouvrage. Je ne regrette qu'une chose, c'est de ne pouvoir montrer cette robe tout entière aux yeux de notre public français moderne [1] ». Mais Shakespeare a des audaces trop fortes; il a été cynique en même temps que sublime, affecté en même temps que vrai : « Il n'y a donc pas moyen de traduire littéralement Shakespeare pour le théâtre, et, si jamais il a été permis de résumer, d'extraire et d'expurger, c'est à l'égard de ce génie sauvage qui ne connaît pas de frein [2] ». De plus, l'absence à peu près complète de plan dans la pièce anglaise autorisait les modifications du traducteur. Ces arrangements, elle les a faits en vertu d'un principe qui n'est autre que la *raison*, « cette raison française, dont nous sommes si vains et qui nous prive de tant d'originalités non moins précieuses [3] ».

Après la théorie, voyons l'œuvre. La comédie de Shakespeare a cinq actes et vingt et un personnages ; ici, il ne reste plus que trois actes et dix-sept personnages. Le traducteur conserve à peu près tous les événements du premier acte, qui ne contrariaient pas trop nos habitudes d'esprit, mais il émonde et resserre considérablement l'idylle amoureuse et pastorale de la forêt des Ardennes.

Voici, sans entrer dans le détail, quels sont les princi-

1. *Théâtre*, t. IV, p. 112.
2. *Id.*, p. 118.
3. *Id.*, p. 119.

paux changements apportés par George Sand : Rosalinde est sacrifiée ou du moins mise au second plan ; au contraire, Célia laissée dans l'ombre par Shakespeare devient un des principaux personnages. Le rôle de Jacques est transformé : « J'avais, dit-elle, tendrement aimé ce Jacques, moins vivant et moins poétique que notre misanthrope. J'ai pris la liberté grande de le ramener à l'amour, m'imaginant voir en lui le même personnage qui a fui *Célimène*, pour vivre au fond des forêts, et trouve là une *Célia* digne de guérir sa blessure. C'est là mon roman, à moi, dans le roman de Shakespeare[1]. » Ne nous étonnons donc pas que le côté humouristique du personnage ait disparu ; ce nouveau Jacques ne prononcerait plus la tirade sur le bouffon que nous citions plus haut; en revanche, il est devenu tendre, romantique, amoureux. Entendez-le, cet Alceste de la Renaissance, reprenant les thèmes chers aux héros romantiques :

« O nature ! toi seule parles une langue vraie, toi seule renfermes un enseignement divin ! Quelle voix de femme peut devenir aussi harmonieuse que ces feuillages émus par la brise ! Quel livre aussi savant que ces pierres, antiques témoins de la formation du monde ? Quelles prières aussi éloquentes que ces bruits mystérieux de la solitude ? Silence des bois, tu es musique et poème ! Chants et discours des hommes, vous êtes néant et silence ![2] »

Mais voici dans ce rôle une addition grave : une scène d'amour entre Jacques et Célia. D'où vient cette idée ? Il s'agit pour l'auteur de montrer l'opposition de l'homme devenu mauvais en société avec l'homme retrouvant dans la solitude la générosité et l'enthousiasme : telle est la thèse générale de la pièce ; on dirait Rousseau complétant Shakespeare. Donc Jacques et Célia badinent ensemble, seuls au fond de la forêt. Célia essaye d'apprivoiser cet ours, elle lui jette des violettes au visage, elle lui récite des vers qu'elle

1. Préface, *id.*, p. 119.
2. Acte II, scène 6.

improvise et qu'il dit mauvais; elle marivaude sur l'amour, et à la fin elle lui porte un défi :

« *Célia.* — Vous riez?... Pourquoi riez-vous?

Jacques. — L'idée est folle! ô ma sombre existence!... un souffle de printemps!... oui, le zéphyr est un éclat de rire, puisque le printemps est une fête!

Célia. — Votre air dément tout à coup vos paroles; voyons Jacques, est-ce une vraie envie de rire?

Jacques. — Non, Célia, c'est une envie de pleurer.

Célia. — Ah! quand je vous le disais! une envie de pleurer votre âme défunte!

Jacques. — Eh bien, pourquoi pas? Elle était fausse cette âme dont vous raillez le désastre! Elle embrassait l'univers dans ses rêves, elle eût voulu pouvoir embrasser le ciel dans une femme! Elle s'effraye aujourd'hui de ce qu'elle est capable de souffrir, et frissonne en voyant au fond d'un abîme son passé sanglant et brisé derrière elle.

Célia. — Ce passé brisé, c'est peut-être un mort que vous avez fait! Le doute tue comme l'épée! Prenez garde à vous, meurtrier de votre âme! C'est grand dommage qu'elle ne soit plus, puisqu'elle était si belle. Ce que vous me dites fait regretter qu'il n'en reste pas un peu que l'on pourrait plaindre...! aimer peut-être!

Jacques. — Aimer!...

Célia. — On ne sait pas[1]. »

Telle est cette adaptation shakespearienne, dont Th. Gautier absolvait en termes magnifiques l'infidélité en disant : « le génie a le droit de toucher au génie » ; nulle part, mieux que dans *Comme il vous plaira*, G. Sand n'avait pu s'abandonner à ses tendances dramatiques : l'idéal dominant la réalité, et le savoir-faire résolument sacrifié[2].

1. Acte II, scène 7.

2. « Le suprême talent, disait-elle, serait de réussir à ramener le goût du public à l'idéal que l'on porte en soi. L'avoir dans l'âme cet idéal, et ne pouvoir le manifester avec le *savoir-faire* de ceux qui n'en ont pas, c'est

Empis, qui avait, quelques mois auparavant, pris la direction de la Comédie-Française, et qui avait prié G. Sand de lui donner sa pièce, monta l'œuvre avec un grand luxe de décors et de costumes ; ainsi la magnificence du spectacle ne fit pas défaut à la tentative d'un auteur qui osait, selon sa poétique expression, « planter les arbres de la forêt enchantée des Ardennes sur les planches classiques du Théâtre Français [1]. »

L'interprétation, que G. Sand déclare « médiocre » fut pourtant confiée à des acteurs de premier ordre ; Rouvière (*Jacques*) qui avait joué avec talent l'*Hamlet* de M. P. Meurice et d'Alexandre Dumas; Delaunay (*Roland*), Maubant (*le vieux duc*), Mme Favart (*Rosalinde*), et surtout Mme Arnould-Plessy, à laquelle G. Sand disait (lettre du 1er mai 1856) : « On m'écrit que vous êtes toujours belle et ravissante dans *Célia*, je ne suis pas en peine de cela ».

Le public jugea la pièce froide et sans intérêt : « néanmoins, écrivait G. Sand, le succès s'est imposé, sans que personne ait pu marquer sa malveillance, et Shakespeare a triomphé plus que je n'y comptais. Moi, j'ai trouvé le public bête et froid ; mais tout le monde dit qu'il a été très chaud pour un public de première représentation à ce théâtre et tous mes amis sont enchantés [2] ».

La critique, en général, fut hostile à cette « pâle imitation » [3] de Shakespeare. J. Janin ne daigna pas même en

une infirmité bien répandue, et dont je ne suis probablement pas plus exempte que tant d'autres » : lettre de G. Sand, publiée par A. Lacroix, *Petite Revue Internationale*, 3 octobre 1897.

1. Préface, p. 122. Cf. d'Heylli, *Journal intime de la Comédie française*, p. 140 : « Cette forêt des Ardennes où se passe tout le second acte, ses arbres, ses rochers, le ruisseau qu'on entrevoit au travers des saules, et ces grands chênes qui *portent des siècles*, tout cela était surtout admirablement rendu. Les costumes si variés et si brillants étaient de la plus belle et de la plus luxueuse étoffe ».

2. 13 avril 1856, à Mme A. de Bertholdi, *Correspondance de G. Sand*, t. IV.

3. Le mot est de Ch. de Mazade, *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1857.

rendre compte dans son feuilleton du *Journal des Débats*, mais peu de temps après il disait que G. Sand avait trouvé le moyen de faire du drame romanesque de Shakespeare, « une petite comédie, un peu moins qu'un vaudeville, un peu moins qu'une chanson, une chose comme l'ouverture de *Don Juan* arrangée pour deux flageolets[1]. »

Cette sévérité était injuste, et si la pièce n'eut que dix représentations, en revanche Shakespeare sortit de l'épreuve à son honneur. La tentative de G. Sand soulevait des questions élevées, et loin d'être stérile, elle servit la cause désintéressée de l'art. En fait de théâtre, écrivait-elle à A. Dumas fils (26 novembre 1855), « moi, je suis du genre d'avant-hier ou d'après-demain » ; elle disait vrai. Son *Comme il vous plaira* était d'*avant-hier*, puisqu'il venait après les *Comédies et proverbes* de Musset, qui avaient introduit la fantaisie sur notre scène ; la conversation de Jacques et de Célia, que nous citions plus haut, nous apportait l'écho d'une voix connue : à ces luttes d'esprit entre les amoureux, à cette passion qui se cache sous le voile de l'ironie, à ces déclarations contenues et tempérées de mélancolie, à ce marivaudage lyrique, nous avions reconnu Alfred de Musset. Mais aussi la pièce de G. Sand était d'*après-demain*, car Musset, en nous rendant la fantaisie shakespearienne, l'avait atténuée ; c'était une fantaisie plus voilée, plus timide, pour tout dire plus française. N'était-il pas à souhaiter qu'un écrivain essayât de nous faire goûter cette fantaisie, dont Shakespeare eut le don merveilleux et que Taine définissait magistralement, quand il disait : « La comédie de Shakespeare est chose légère, aisée, qui voltige parmi les rêves, et dont on briserait les ailes, si on la retenait captive dans l'étroite prison du bon sens. Ne pressez pas trop ses fictions, ne sondez pas ce qu'elles renferment, qu'elles passent sous vos yeux comme

1. *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, 1857, p. 31.

un songe charmant et rapide. Laissez l'apparition fugitive s'enfoncer dans la brillante et vaporeuse contrée d'où elle est sortie. Elle vous fait un instant illusion, et c'est assez[1]. »

G. Sand est à l'origine d'un mouvement qui ne s'affirmera qu'à notre époque. Nous avons vu naguère, en effet, la résurrection des féeries shakespeariennes; et sur nos théâtres, successivement, ou même à la fois, nous avons pu applaudir le *Songe d'une nuit d'été* de M. P. Meurice, le *Conte d'avril* de M. Dorchain (1885), la *Tempête* de M. Bouchor (1888), le *Beaucoup de bruit pour rien* de M. Legendre (1888), le *Shylock* de M. Haraucourt (1890). Même dans les drames empruntés à Shakespeare, nous respectons davantage aujourd'hui les parties purement rêveuses et lyriques.

Le temps est loin, où H. Heine pouvait écrire (1838) : « S'il est déjà difficile aux Français de comprendre les tragédies de Shakespeare, il leur est tout à fait interdit de comprendre ses comédies. Ils sont accessibles à la poésie de la passion; ils peuvent aussi comprendre jusqu'à un certain point la vérité des caractères... Mais, dans le jardin enchanté de la comédie shakespearienne,... à peine sont-ils devant la porte, que leur raison se trouve en défaut, leur cœur est dérouté, et ils ne possèdent pas la baguette magique dont le seul attouchement fait sauter la serrure..., ils secouent leurs petites têtes raisonneuses en présence de toutes ces folies incompréhensibles pour eux ! C'est que les Français, qui comprennent le soleil, sont incapables de comprendre la lune, et encore bien moins les sanglots délicieux et les trilles du rossignol dans son ravissement mélancolique[2] ».

Pour comprendre et pour goûter Shakespeare, nous avons fait un effort sincère. A défaut de spontanéité, nous y avons mis beaucoup d'application et de respect. Aujourd'hui, quand d'aventure Puck et Titania se risquent sur nos

1. *Hist. de la litt. angl.*, t. II, p. 263.
2. *De l'Angleterre*, édition de 1867, p. 237.

théâtres, nos fronts s'éclairent joyeusement; les marivaudages de Portia et de Bassanio viennent-ils interrompre les explosions de fureur de Shylock, nous les écoutons d'une oreille ravie; notre imagination s'enchante des confidences gracieuses de Béatrice : « Quand je suis née, une étoile dansait »; enfin la lune elle-même, la lune shakespearienne nous entraîne en de poétiques rêveries, quand elle nous est décrite par M. Haraucourt:

« Comme la lune dort doucement sur ces marbres!...
Le zéphir glisse et met dans les feuilles des arbres
De courts baisers d'argent qui ne bruissent pas ».

Nous avons bien, semble-t-il quelque droit de nous enorgueillir, car, comme on l'a dit en excellents termes, « nous avons découvert dans la forêt de l'œuvre shakespearienne des coins inconnus de la France romantique, toute la fantaisie, toute la grâce, toute la poétique familiarité de Shakespeare[1] . »

C. Latreille
Professeur au Lycée Ampère, à Lyon.

1. J. Texte, *id.*, p. 679.

SHAKESPEARE

DANS LES PAYS DE LANGUE FRANÇAISE

QUELQUES DESIDERATA

Dans l'étude, la publication, la traduction et la représentation des œuvres de Shakespeare dans les pays de langue française.

SOMMAIRE :

But : *relier les pays de langue française par l'étude des littératures étrangères et en particulier de Shakespeare*, p. 141. — Enquête de M. Jean Ruinat de Gournier. — Ignorance des littératures étrangères. Efforts et supériorité de l'Allemagne, p. 143. — Pourquoi commencer par Shakespeare? p. 147. — *Insuffisance de nos traductions en vers et ses causes*, p. 153. — 1° : Emploi exclusif de l'alexandrin à rimes plates, p. 156. — 2° : Dédain des grands poètes français pour la traduction. Admirable traduction de Schlegel, etc. Expansion de Shakespeare sur les scènes allemandes comme en Angleterre. Souvenirs personnels (Berlin, Prague), p. 159. — 3° : Parenté plus grande entre Shakespeare et l'Allemagne. Thèse contestable en partie. Shakespeare est peut-être en fait plus celto-italien que germanique, p. 166. 4° : Manque de collaboration. Besoin d'une *association populaire des amis de Shakespeare dans tous les pays de langue française*, p. 172. — *Tâches principales* de cette association. Siège et règlements éventuels. Conclusion. Invitation aux lecteurs, p. 174.

MESSIEURS,

N'est-ce pas retarder sur l'heure universelle que de prendre Shakespeare pour sujet d'une étude à l'aube du XXe siècle ? — Tout ne marche-t-il pas si vite aujourd'hui, que les

classiques de la Renaissance et du XVIIIe siècle paraissent aussi surannés que ceux de l'antiquité et qu'il ne faut pas déranger les morts, surtout les grands, aux dépens des vivants, pour qui possession vaut titre?

Tel n'est pas mon dessein. Il ne s'agit point ici d'un plaidoyer romantique réchauffé, ni d'un parallèle à établir une fois de plus entre des systèmes dramatiques dont les commentateurs seuls font des rivaux, tandis que tous ceux d'entre eux qui possèdent une valeur propre ont un droit égal à vivre côte à côte, et que les autres... n'existent pas.

Non, le projet, tout actuel, pour l'exposition duquel je m'efforcerai de réclamer le moins longtemps possible votre attention, est plus modeste, et, je voudrais l'espérer, plus pratique.

Ce projet vise à combler une lacune dans le sein des différents pays où l'on parle français, et à créer un nouveau lien entre eux.

Ces pays se connaissent à peine; ils restent épars comme les fragments d'un faisceau brisé ou jamais encore réuni, tandis qu'ils pourraient, et devraient, former une vaste et magnifique confédération intellectuelle.

Et le moyen rêvé pour stimuler ce réveil, pour réaliser cette union, serait l'acceptation d'une tâche commune: *l'étude, plus vigoureusement et plus populairement menée qu'aujourd'hui, par tous les organismes de langue française associés, des littératures étrangères modernes en général; et, en particulier*, pour symboliser cet effort, pour le grouper autour d'un nom suggestif, pour préciser le but, ce qui met à déjà mi-chemin de l'atteindre, *l'étude de l'œuvre capitale de la littérature moderne, celle de Shakespeare.*

N'est-on pas justifié en effet, sans méconnaître les progrès accomplis dans cette direction depuis un siècle et demi, à constater qu'il y a là une lacune profonde et déplorable, dont il faut avec franchise, sans infliger et sans ressentir de piqûres d'amour-propre, signaler l'existence?

L'exemple de pareille franchise dans un cas analogue vient de nous être donné, dans un livre tout récent, par M. *Jean Ruinat de Gourmier*[1].

Avec une audacieuse sincérité d'investigation, cet écrivain jette la sonde dans une mer peu explorée et aboutit sur « *le peuple et la littérature française à la fin du XIXe siècle* » à des conclusions qui le désoleraient, s'il n'y puisait aussitôt la résolution vaillante et joyeuse d'une virile entreprise de régénération.

L'homme du peuple en France, dit-il, à l'inverse de tel fermier de Hollande, ou d'ailleurs, qui cite librement Gœthe et Victor Hugo, n'a « pas même lu les auteurs nationaux ». (p. 9.)

« En fait d'éducation littéraire, continue-t-il, on est stupéfait de son ignorance, laquelle n'est pas partielle, mais totale, complète. Toute poésie écrite est pour lui lettre morte. » Etc., etc.

Et l'auteur s'afflige de la pénurie de bibliothèques dont des milliers de communes, dont la moitié même des écoles sont encore privées !

Il proclame que tous les éducateurs, surtout les non professionnels, ont là une mission urgente ; et, recherchant les causes de cette ignorance si diversement fatale, il examine ce que le peuple lit et ce qu'il devrait lire ; et il dresse et recommande un catalogue choisi et ingénieux d'excellents ouvrages de la littérature française passée et actuelle.

Il s'inspire de principes éternellement vrais, mais qu'il faut éternellement redire et crier sur les toits et dans les ruelles ; il exclut le médiocre en tout genre : l'art, de l'aveu fréquent des plus grands artistes, doit être simple et clair ; il n'y a pas d'un côté une littérature populaire et de l'autre une littérature aristocratique, mais il y a les choses belles,

1. Jean Ruinat de Gournier. *Le peuple et la littérature française à la fin du XIXe siècle.* Paris, A. Pedone, 1900.

vraies, instructives, émouvantes, et il n'y a que celles-là : Hors les chefs-d'œuvre, en un mot, pas de salut !

Et jusqu'au bout nous accompagnons sans réserve M. Ruinat de nos applaudissements.

Nous trouvons seulement qu'il ne va pas assez loin, qu'il s'arrête en trop beau chemin, et c'est à son point d'arrivée que se greffe notre point de départ.

La *même enquête* poussée plus loin démontrerait une *autre lacune*, peut-être moins choquante, mais aussi funeste : celle de *toute connaissance, ou à peu près dans les littératures étrangères.* Et n'est-ce pas envisager les choses par leur petit côté que de borner sa tâche patriotique à répandre en son pays la connaissance de la littérature nationale? N'existe-t-il pas un grand nombre de belles œuvres étrangères qui, s'il s'agit de relever, de meubler, d'assainir, d'enrichir l'esprit d'un peuple, doivent prendre rang avant tels ouvrages, remarquables aussi, mais secondaires, de sa propre littérature ?

Aussitôt qu'ils sont passés de la vie au trépas et des contestations contemporaines à la gloire posthume et définitive, quelle différence peut-il bien y avoir, quant à leur capacité de bienfaisance universelle, entre les génies nationaux de son propre pays et les génies nationaux d'autres contrées ?

Quel qu'ait été leur lieu d'origine ou le temps où ils ont vécu ; anciens ou modernes; Grecs, Romains, Hébreux ou Chinois; Italiens, Espagnols, Anglais ou Allemands, Russes ou Scandinaves, tous les vrais génies n'en viennent-ils pas à constituer pour l'humanité un patrimoine commun dont nulle parcelle ne doit rester ignorée ou en friche?

La mort qui, sans les dépouiller de leur cachet de terroir, les immortalise, les rend en même temps universels ; le peuple qui se les assimile le mieux s'enrichit d'autant.

C'est là la *première tâche des chaires universitaires de littérature comparée*, ou *de littératures étrangères*, qui se fondent de plus en plus partout et dont notre illustre président

d'aujourd'hui[1], dans son éloquente conférence d'introduction à ce congrès, constatait, en la déplorant, l'absence trop complète en France ; comme il nous le démontrait en termes irréfutables, « on ne se définit qu'en se comparant » et « l'on ne connaît soi et son pays qu'en connaissant les autres et les autres pays. »

Est-ce au milieu du merveilleux spectacle et de l'incomparable leçon de *solidarité universelle*, où nous plonge cette unique exposition de 1900, qu'on pourrait méconnaître la disgrâce de celui qui s'isole, par ignorance, impuissance ou orgueil? Il croit priver les autres: il ne prive que lui-même, il se laisse distancer, oublier, vaincre; ne s'appuyant que sur sa seule force, il est facilement dépassé par quiconque ajoute à la sienne la connaissance et l'emploi rationnel de celles d'autrui.

C'est par une fausse fierté qu'on tourne toute son attention sur soi-même, et le prétendu patriotisme qui ne veut rien savoir de l'étranger, qui ne l'étudie pas avec sympathie, admiration même à l'occasion, n'est qu'un suicide.

Quel peuple, quel savant, quel penseur n'a pas puisé une forte partie de sa valeur au delà de la frontière ! Ce sont les plus dignes qui l'avouent avec le plus d'éclat. Tel ce grand Gœthe qui, en 1813, aux jours de la revanche, se proclamait obligé à trop de reconnaissance envers les Français pour pouvoir les haïr! Tel ce Renan qui, après 1870, appliquait aux vainqueurs du moment la même confession retournée.

L'âme moderne, comme la société, profite de toute extension, même purement matérielle, des communications entre les hommes; mais elle ne peut recevoir d'élargissement plus notable et plus fécond que par une pénétration plus complète soit des œuvres qui, en chaque partie du globe, font honneur au génie humain, soit des esprits qui en constituent la gloire suprême et éternelle.

Et telle est la *mission essentielle de la littérature comparée*

1. M. F. Brunetière.

que résume fortement M. Virgile Rossel dans sa récente étude sur les « Relations littéraires entre la France et l'Allemagne »[1] : « C'est en universalisant sa culture qu'un peuple entretient son génie et qu'il augmente son prestige dans le monde. » (Introduction, p. 1).

On ne peut multiplier à volonté les génies; nul n'en connaît la loi, nul ne saurait en prévoir, ni en activer l'éclosion.

Mais ce qui se peut, et qui revient à peu près au même c'est d'en répandre la connaissance et le culte là où ils sont presque, ou totalement inconnus.

Songez aux efforts colossaux qui ont été faits, et avec succès, depuis Charlemagne d'abord, dès la Renaissance ensuite, pour étendre l'intelligence des chefs-d'œuvre littéraires et philosophiques des Romains et des Grecs, de ces classiques qui ont « éduqué » les siècles suivants, y compris le nôtre; et combien peu jusqu'ici, triste constatation! on a travaillé à obtenir le même résultat pour les génies étrangers modernes!

Comment ne s'est-il pas encore fondé partout des cours populaires et continus de lecture et d'interprétation des maîtres étrangers, en traductions, ou même dans leur idiome original? ou des entreprises de librairie, analogues par exemple à cette magnifique collection d'auteurs anglais et américains que la maison Tauchnitz répand à prix réduit, et en excellentes éditions, claires et uniformes, dans les deux mondes en dehors de l'empire britannique?

L'*Allemagne* d'ailleurs fait à cet état d'indifférence encore trop général une si noble *exception* (et du même coup si lucrative), qu'en plus d'un pays d'Europe, quand on désire soit pour les besoins scolaires, soit pour le public lisant, des éditions critiques d'auteurs de toutes contrées, et même de chez soi, enrichies de notices et de commentaires, irréprochables à tous égards, et à des prix abordables, c'est à des publications allemandes qu'il faut avoir recours.

1. Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne, par Virgile Rossel. Paris, Fischbacher, 1897.

C'est pour tenter cette œuvre générale, si nécessaire, si bienfaisante, d'une étude plus sérieuse des littératures étrangères dans les pays de langue française, que je propose nettement à cette assemblée illustre et compétente d'en *commencer* l'attaque *par* l'œuvre, la personne, le domaine de *Shakespeare*.

Cet objet se recommande d'une façon urgente à deux points de vue principaux :

1° Pour *cet écrivain en lui-même*, de puissance et de variété exceptionnelles, d'ordre unique, le plus international de tous les modernes, le plus compréhensif, le plus impartial, le plus complet, le plus humain.

2° *à titre d'amorce*, d'encouragement, d'excitation à une reprise générale et vigoureuse, toutes voiles dehors et toutes les forces françaises d'accord, de l'étude des littératures modernes, de leurs productions et de leurs producteurs caractéristiques, de leurs chefs-d'œuvre nationaux et internationaux.

Shakespeare est un poète, en effet, que vous ne pouvez étudier, même seul, sans faire le tour, pour ses sources, pour ses dons intellectuels, pour ses critiques et ses historiens, des principales langues de la civilisation, des principaux juges, biographes, moralistes, poètes des nations modernes; car tous, à bien peu d'exceptions près, ont consacré l'un de leurs efforts capitaux à déchiffrer l'un des mystères, à pénétrer l'une des beautés qui se dressent en forêt luxuriante autour de ce seul tronc majestueux et immortel.

En outre, et abstraction faite de tout ce qui rend Shakespeare supérieur au premier ordre, il est précieux aussi parce que, tout en le prenant pour foyer, on ne peut songer à faire école sur son nom.

Qui s'y est risqué, s'y est cassé les reins.

C'est là ce qu'on pourrait appeler le « paradoxe de Shakespeare » : *il n'y a rien à imiter chez lui.*

Nous connaissons certains arts, certaines écoles littéraires ou artistiques, l'idéal de certaines périodes, dans lesquels la forme extérieure, le système lui-même entre pour une grande part.

Qui pourrait nier que tel soit le caractère externe le plus frappant de notre théâtre tragique français du XVIIe siècle classique certainement par le talent de ses auteurs, pseudo-classique par son contenu et ses théories soi-disant renouvelées de l'antiquité.

La forme de la pièce, partout rigoureusement identique à elle-même, est devenue pour les maîtres comme pour les disciples un modèle indispensable, un moule proprement dit, où tout a été coulé, jusqu'à Shakespeare en personne, le jour où l'on s'est avisé pour la première fois de l'acclimater sur les bords de la Seine.

Contraste frappant : *chez Shakespeare, le système n'est rien.* — Le plus pâle classique du XVIIIe siècle se ferait fort d'inventer un plan extérieur plus satisfaisant que celui employé par Shakespeare, si tant est qu'il en suive un autre que cette conséquence invisible à lui dictée par la logique intime et inconsciente des événements et des caractères.

Et pourtant c'est dans cet enchaînement, cette ramification souterraine des racines, dans cette charpente impalpable et indissoluble qui s'impose et finit par resplendir en toutes ses pièces, que réside l'un des facteurs les plus puissants, absolument personnel et absolument « non imitable » du génie de Shakespeare.

Il ne se présente à imiter chez lui, pour qui s'essayerait à pénétrer ses secrets si redoutables et si innocents, que des vides, des solutions de continuité, des libertés, des licences, des irrégularités apparentes, en un mot, des quantités négatives.

De là vient que, s'il s'est formé des cortèges d'admirateurs, d'étudiants fougueux, passionnés, dévots de Shakespeare,

il n'a jamais pu se constituer d'écoles poétiques d'après ses principes ou sa pratique. Heureusement! Car une école vit de règles positives, de barrières, de distinctions, de prohibitions, d'anathèmes; tandis que les principes et la pratique de Shakespeare nous rappellent cet admirable résumé de morale de l'orateur religieux le plus puissant qu'ait produit au XIXe siècle la Rome protestante : « Aime Dieu, et fais ce que tu voudras » (John Cougnard).

Aimez le vrai, semble nous dire Shakespeare, aimez le beau, écoutez uniquement votre conscience artistique, soyez sincère, — et écrivez tout ce que vous voudrez! Si vous êtes fort, vous ne pourrez que produire un chef-d'œuvre.

Le rapport des écoles poétiques en face de Shakespeare nous paraît à peu près celui des systèmes scientifiques en face de la nature. Elle les comprend tous, les concilie, les fusionne et les annulle.

Et voilà pourquoi l'étudier, le donner à connaître, à admirer, est si bon, si sain.

On se remplit de reconnaissance, d'enthousiasme ému pour ce qu'il a créé; — autrement dit de bonheur, pour ceux qui n'ont que les facultés réceptives, — mais de feu sacré, c'est-à-dire de la meilleure des dispositions pour créer à son tour, si l'on possède soi-même en quelque mesure le don créateur.

Shakespeare est un classique, c'est vrai, et probablement le premier de tous, car son œuvre est une collection unique de chefs-d'œuvre; mais, Dieu merci, ce n'est pas un modèle qu'on copie, qu'on s'exerce à copier pour devenir, comme on dit, un poète; oubliant que la traduction de ce mot *poète*, que nous avons le désavantage de ne pas comprendre d'emblée en français, est *créateur*, — et nous exposant trop souvent, par cette pédagogie artificielle, à le réduire au sens de *faiseur*.

Non, Shakespeare n'est pas un modèle, Dieu merci pour

l'humanité littéraire qui, toute pareille à l'humanité artistique, à la fois pléthorique et anémiée, se meurt de copie, d'imitation et de snobisme !

Le goût que donne Shakespeare à ceux qui le lisent, c'est de ne plus se contenter dorénavant ni de copies, ni de pastiches, ni de procédés de métier. Il fait qu'on se dégoûte de tout ce qui n'est pas original, vrai et fort. Cela raréfierait un peu, il est vrai, le nombre des livres à lire et des admirations de mode et de coterie. Et où serait le mal? Ne serait-ce pas là un vrai service à rendre au public?

Shakespeare, en un mot, *n'enseigne que la liberté;* aussi est-il, *en art comme en morale, l'un des plus grands éducateurs et inspirateurs.*

C'est ce que pensait le fameux acteur et directeur shakespearien Samuel Phelps, quand, en 1876, au banquet du Lord-Maire, il affirmait par expérience que « la simple répétition des vers du poète sur un théâtre officiel, pendant quelques mois chaque année, produirait nécessairement à elle seule un grand effet sur l'esprit public. »

Aussi peut-on dire que rapprocher Shakespeare, ou plus généralement, tout chef-d'œuvre littéraire, des gens du peuple, c'est leur ouvrir un musée gratuit dont la visite ne les fatigue pas et les meuble de beauté; car en aucun autre art on ne peut, comme en littérature, mettre directement les chefs-d'œuvre, tels qu'ils sont, à la disposition de tout un chacun.

Et puis enfin Shakespeare est avant tout et surtout un *dramatique.* Il est « le drame même », dit V. Hugo. Or personne ne conteste, comme le constatait dernièrement en termes formels M. Émile Faguet, dans son *Histoire de la littérature française*, « la supériorité de l'art dramatique sur tous les autres arts ».

L'œuvre du dramaturge doit être courte, ramassée, râblée. — Faite pour être représentée avec le concours de tous les autres arts, sur les plus grands théâtres, elle est susceptible

d'être réduite aux proportions des scènes les plus restreintes sans perdre grand'chose de sa force, en y gagnant même parfois, grâce à la concentration de l'attention, que harcèle au contraire et distrait souvent la décoration brillante, bruyante, indiscrète; — elle peut être jouée par fragments, dite, lue en extraits à des publics des compositions les plus diverses; méditée dans la solitude, au coin du feu; — elle évoque les souvenirs héroïques de l'histoire et les arcs-en-ciel les plus nuancés de la fantaisie; elle imprime des instructions morales; elle montre tout en action; elle fait rire, pleurer, penser; c'est, à égalité de talent, l'œuvre littéraire impressive par excellence, qui remue les consciences et entraîne les foules.

Raison de plus pour placer Shakespeare à la tête de la galerie poétique des temps modernes et de la littérature universelle [1].

Or, comme on ne peut réclamer que tous soient capables de lire Shakespeare dans sa langue originale, la première condition pour le populariser est *d'en posséder de bonnes traductions*, soit pour la lecture, soit pour la représentation dramatique.

Pour la lecture courante une *traduction en prose* peut à la rigueur suffire; et, contre l'opinion la plus répandue, je soutiendrai même que, de tous les poètes, c'est Shakespeare qui souffre et perd le moins à la traduction.

Sa richesse est tellement substantielle, ses images sont si naturelles et si profondes, — malgré la grâce, l'harmonie, la délicatesse de sa forme poétique, le fond des pensées et leur enchaînement sont d'une plénitude si constante que, inconscient de tout ce qu'il perd en charme extérieur et musical,

1. Et on l'y place d'ailleurs même sans dessein prémédité. Témoin en soit ce congrès même, où, sans être convoqué officiellement, il a formé le centre de plus d'un travail et fait l'objet de citations et d'allusions dans plusieurs autres. Son nom et son exemple ont en particulier illustré une bonne part de la conférence d'ouverture.

le lecteur ignorant de la langue anglaise est suffisamment captivé, passionné, exalté par une traduction en prose simplement exacte.

De celles-là, dès le milieu du XVIIIe siècle, nous en avons possédé de *vraiment bonnes*, toujours fort supérieures aux traductions ou adaptations versifiées ; et elles ont été se perfectionnant jusqu'à nos jours.

Si on ne lit plus Letourneur, décidément suranné, et peu Guizot, qui a suffi aux romantiques et qu'on réimprime encore, combien de lecteurs ont puisé les plus douces jouissances et les impressions les plus poignantes dans les faciles et pittoresques versions de Benjamin Laroche et d'Emile Montégut; dans l'interprétation si travaillée et parfois laborieuse, mais si ambitieuse d'une exactitude même pointilleuse de François Victor Hugo ; et plus récemment encore dans cette belle, fougueuse et extra-franche équivalence de M. Jules Lermina! Les fatalités de la librairie n'ont pas encore permis, je crois, à ce dernier traducteur, d'achever son entreprise, pour laquelle il s'était acquis le concours du crayon ingénieux et fantasque de l'illustrateur rabelaisien, M. A. Robida.

Soit dit en passant, — détail matériel, mais non de vulgaire importance, — aucun de ces traducteurs, bien que tous animés de hautes et saines ambitions, n'a pourtant réussi à créer une édition vraiment populaire; le prix en excède certainement les ressources des bourses modestes; F. V. Hugo coûte plus de 100 francs; les cinq drames qui ont paru de Lermina, en vingt livraisons illustrées dites à bon marché, coûtent 12 francs, ce qui mettrait le prix des trente-cinq pièces à 84, et celui des œuvres complètes à près de 100 ; l'édition à bas prix de Laroche revenait à une quinzaine de francs, c'est la plus modérée.

Nous restons donc encore bien loin d'une publication vraiment pour tous, comme il faut que Shakespeare l'obtienne, et de ces merveilleuses éditions anglaises qui donnent

les œuvres complètes illustrées pour un shilling, soit 1 franc 25.

Si, délaissant la langue propre à M. Jourdain, nous nous haussons à celle des dieux, nos auditeurs devineront sans peine à quels prix nous devrons en même temps nous élever. La qualité de la marchandise en justifiera-t-elle du moins la cherté? C'est une question singulièrement délicate à aborder; et l'on ne se risquera pas sans quelque timidité et quelque réserve à parler franchement de pages que signent parfois des noms considérables, répétés déjà à mainte reprise par les échos de la renommée.

Choisissez néanmoins un arbitre à votre gré, pourvu qu'il soit versé dans la lecture de l'original, ou même simplement dans celle des traductions en prose, et en même temps familier avec les belles pièces ou les beaux vers spontanés de la muse dramatique française; et il est quelques affirmations aussi nettes qu'élémentaires qu'il ne pourra démentir.

D'abord parmi ce grandiose ensemble de plus de trente-cinq pièces, il n'en est guère qu'une demi-douzaine auxquelles les traducteurs français en vers aient osé s'essayer et soient revenus avec constance : Othello, Macbeth, Roméo et Juliette, Hamlet, Jules César, justement toujours celles que Ducis a introduites sur notre scène, avec les licences traîtresses que l'on sait, et qui ont fait tache d'huile.

De plus rares amateurs ont été tentés par-ci, par-là, par la Tempête, Richard III, le Marchand de Venise, Coriolan, Timon d'Athènes, Falstaff.

Parmi ces traducteurs plusieurs sont, surtout en dehors de ces traductions, des plus distingués. C'est par son Othello qu'Alfred de Vigny a ouvert le feu de la révolution romantique; et M. Jean Aicard, après Louis de Grammont, a, un demi-siècle plus tard, repris le More de Venise, et non sans progrès. Auguste Barbier, Alexandre Dumas père, Paul Meurice, Émile Deschamps, Jules Lacroix, Léon Halévy,

Louis Ménard, MM. Vacquerie, Ed. Haraucourt, Maur. Bouchor, plus d'un autre, dont je ne connais l'œuvre que par les catalogues de librairies et dont je ne puis rien dire, comme le chevalier de Châtelain, Ev. Carrance, Th. Reinach, l'abbé Herpin, avec des talents, des visées et des succès variés, ont tenté, et mené plus ou moins à bien quelqu'une de ces aventures.

Les vers ailés de MM. Aug. Dorchain (Conte d'Avril), Phil. Monnier (Par les Bois), chantent encore, tout imprégnés de parfums shakespeariens, dans les mémoires.

Ce sont, me semble-t-il, les poètes qui, comme ces derniers, ou comme Musset (Lorenzaccio) et George Sand[1] (Comme il vous plaira), se sont simplement inspirés de Shakespeare en général et ont voltigé librement sur son sillage, qui ont le mieux réussi à saisir son esprit; mais ils ne sont rien moins que des translateurs, et n'ont fait passer aucune de ses pièces en français. Tel est le cas, encore, de la délicieuse adaptation du Marchand de Venise que M. Haraucourt a intitulée « Shylock ».

Et je le demande humblement, mais avec fermeté : Est-il vraiment *une seule de ces traductions en vers* qui, dépouillée des illusions de la scène et des fantasmagories de la déclamation, *supporte l'épreuve de la lecture* et de la comparaison avec le texte partout vivant, partout vibrant, qu'elle est censée reproduire?

La plus réussie, de celles que je connais du moins, splendide par endroits, et que je n'ai pas encore nommée, pour lui faire une place à part, est celle de quatre des principaux chefs-d'œuvre, par Alcide Cayrou (Plon, 1876), duquel je ne sais d'ailleurs rien.

Ce poète, car on lui doit ce titre, a accompli le tour de

1. Voir plus bas la charmante étude de M. C. Latreille, sur G. Sand et Shakespeare, et le mouvement puissant, mais éparpillé, qui vers 1850, et plus tard autour de 1880, a introduit le public français dans les comédies fantaisistes et féeriques de Shakespeare, p. 125.

force de serrer le texte en vers superbes, qui vous émeuvent, vous empoignent, vous maîtrisent!

Quand *lady Macbeth*, de ses reproches haletants, presse son mari au crime en ces termes :

> ..... Je crains seulement ta faiblesse,
> Ton cœur trop plein du lait de l'humaine tendresse,
> .....
> Tu voudrais parvenir à la cime où tu tends,
> Mais sans péril, sans choc, sans efforts persistants.

Quand *Macbeth*, arrivé au terme de ses ambitions et de ses espoirs, s'écrie :

> Tout manque à ma vieillesse! amour, respect, honneur!
> Je n'ai pas un ami! J'écoute avec horreur
> La voix de tout un peuple ardent à me maudire!

Quand, épuisé enfin, il ne voit plus d'autre refuge que la destruction universelle :

> Je suis las du soleil! Dans l'éternelle nuit
> Je voudrais qu'avec moi pût s'engloutir le monde!..

Quand *Hamlet* compare sa douleur intime au deuil étalé de sa mère :

> Tous les déguisements répugnent à mon âme...

Quand, dans son excitation vengeresse, il tenaille la pauvre reine Gertrude :

> Se complaire aux sueurs d'un lit incestueux!
> Croupir dans le fumier d'un amour monstrueux...

Elle, à ses pieds :

> Assez! grâce! pitié! Chaque mot qui t'échappe,
> Comme un poignard aigu, mon fils, au cœur me frappe!

Quand, après l'acquittement d'*Othello* par le sénat de Venise, les dernières paroles s'échangent avec un cliquetis

d'acier, et illuminent, comme d'un éclair, toute la nuit de l'avenir :

1er *Sénateur*, à Othello, en lui montrant Desdémone :

Noble More veillez à sa félicité.

Brabantio, son père, de ce ton dont un père seul, à qui est enlevée sa fille, sait empoisonner un gendre :

Surveille-la plutôt, More, d'un œil sévère :
Elle peut te tromper : elle a trompé son père.

Et *Othello*, avec feu, quand tous sont sortis :

Sois tranquille, vieillard ! Tout mon sang sur sa foi !

Dans tous ces passages, dans cent autres que nous pourrions citer, dans toute cette traduction enfin, qui est une œuvre, nous trouvons conscience pour le fond et ciselure pour la forme.

Mais, même ici comme dans les autres traductions en vers ci-dessus énumérées, malgré cette double et incontestable beauté, malgré l'éclat de nombreux passages, pris à part, nous nous voyons forcés d'avouer que, à la longue, nous nous heurtons d'un bout à l'autre à cette recherche, à cette *tension contre nature*, à cette inévitable monotonie, à ce jeu puéril de la raquette et du volant, qu'impose obligatoirement à toute tragédie française de forme traditionnelle la loi des *alexandrins à rimes plates*, quand ils ne sont pas maniés par un poète ou par un virtuose absolument exceptionnel !

Quelle autre cause que cette impression invincible aurait conduit Mme Sarah Bernardt à reprendre la prose pour représenter un Hamlet véritable !

Et ce n'est plus seulement ce sentiment de somnolence et d'agacement causé par l'artificiel que nous éprouvons ici, comme tous les auditeurs ou les lecteurs sincères, français ou étrangers, en face de toute œuvre de longue haleine

versifiée dans ce rythme, et qui n'est pas tout à fait hors ligne.

Nous nous demandons aussi si l'occasion ne serait pas belle pour tenter une fois de plus, et, avec plus d'espoir, d'élargir, d'assouplir la prosodie nationale, de l'arracher à ce maillot serré dont l'inoffensive explosion romantique, malgré ses cerveaux bouillonnants, ne l'a pas délivrée; pourquoi ne pas profiter de l'occurrence pour doter notre versification, — sans la déposséder d'ailleurs d'aucun des rythmes qui lui sont si chers et qui ont été l'instrument de tant de chefs-d'œuvre, — d'une allure plus aisée, plus voisine de la nature, d'un vers libre et sans rime, parfaitement harmonieux néanmoins, et capable encore, comme l'iambe tragique des Anglais, des Allemands, des Italiens, de toutes les nations européennes modernes et anciennes, et aussi bien que l'alexandrin de Corneille, de lancer au ciel ou au but une apostrophe sublime, ou d'encadrer une pensée forte ou gracieuse dans les douze syllabes magiques? On n'a pas assez remarqué en effet que les plus beaux vers de notre langue se citent isolément, s'admirent, se savourent à eux seuls, sans leur contexte, et que, par conséquent, ils frappent notre cœur et enchantent notre oreille, soutiennent le souffle de l'auteur et l'attention du spectateur, sans le secours de la rime.

Mais nous allons plus loin, jusqu'à un accès de révolte ou d'indignation : Nous nous demandons non seulement s'il ne serait pas équitable d'essayer de traduire Shakespeare dans des rythmes analogues aux siens, mais de quel droit, sous prétexte que les poètes français, quand ils composent, se plaisent à se priver de cette aisance naturelle, de quel droit, pour quelle raison, on infligerait cette gêne, ce ridicule à sa libre poésie, on condamnerait ses amples monologues, ses dialogues capricieux, ses imprécations vertigineuses au roulis perpétuel de l'écœurante escarpolette!

Et le châtiment de cette routine entêtée, c'est nous qui le subissons, et nous seuls.

Tout en violentant le génie étranger par l'imposition de nos propres menottes, nous nous condamnons à être incapables de le posséder, et nos propres poètes à l'impuissance, dès qu'ils veulent traduire.

Car c'est bien là la première cause de la rareté et de la médiocrité relative de nos traductions en vers.

Il y a cent cinquante ans que *Voltaire*, après bien d'autres, nous criait, par exemple dans sa lettre à Deodati de Tovazzi (1761), que « l'on pouvait plus facilement faire cent bons vers en italien que nous n'en pouvons faire dix en français » ; et il énumérait les raisons de cette infériorité ; les unes, tenant à la langue, comme la faculté d'*inversion* plus grande en italien ; mais la plupart issues de la prosodie, comme la proscription des hiatus, même les plus harmonieux, les rigueurs de l'hémistiche, de la césure ; la plus grande rareté de rimes, sans compter que « par-dessus cela, vous pouvez encore vous passer de rimes » ; et il concluait son aveu par une pirouette philosophe : « bref, vous dansez en liberté, et nous dansons avec nos chaînes. » Voltaire avait même entrepris de réagir lui-même : témoin en soit cette traduction très peu connue, en vers blancs, de Jules César, que l'on trouve de lui dans les notes de son édition de Corneille ; malheureusement d'autres mobiles lui firent abandonner cette voie où il eût pu créer.

Et dire que tout le jugement et l'esprit de Voltaire et d'une nation née maligne n'empêchent pas que l'on ne montre presque au doigt aujourd'hui les poètes du « Mercure » ou d'ailleurs, qui tentent d'ôter leurs chaînes avant de se mettre à danser !

Et l'autre jour encore, *M. Victor Maurel*, dans ses souvenirs d'un intérêt palpitant (*Dix ans de carrière*, 1900), nous racontait les phases par lesquelles passa la composition poétique et musicale du Falstaff de Verdi... Ces noms de grands musiciens ne nous écartent pas de notre sujet, puisque c'est surtout par la musique que Shakes-

peare, comme Gœthe, s'est popularisé en France, et que Hamlet, Othello, Roméo, Falstaff, ainsi que Faust lui-même, sont avant tout pour nous des héros d'opéras.

Et M. Maurel nous disait avec « quels cris d'orfraie de compatriotes chauvins et outranciers », je cite textuellement, étaient accueillies des conférences où il exposait, à Londres, cette infériorité technique et aisément réparable de la poésie française, à laquelle il reconnaissait du reste de réelles supériorités en bien des genres.

Nos poètes français ont vraiment la vocation du martyre! Ils maugréent les premiers contre les liens et les maux qui les affligent. Puis, à ceux qui s'approchent, les mains pleines de libertés et de remèdes, même quand il s'agit uniquement de restituer, de conserver aux étrangers, translatés ou plutôt frelatés dans notre langue, leurs formes natives, leur couleur locale, pour que nous les goûtions tels qu'ils sont, et non tels que nous les travestissent nos propres us et routines, ils tournent le dos avec dédain et se refusent à tout essai.

Voilà la *première cause* de notre *disette de traductions*, de bonnes traductions : c'est le tour de force, que nous croyons obligatoire, de traduire en *alexandrins à rimes plates* des pièces en rythmes libres et variés; et si, par impossible, il réussit, il défigure le portrait qu'il s'agissait simplement de nous présenter ressemblant et naturel.

Mais il est d'*autres causes* à cette disette funeste ; funeste en effet, le mot n'est pas trop fort; car, et il y a longtemps que je le pense, le peuple qui reste étranger à Shakespeare, qui ne le conquiert, ne se l'assimile pas, qui ne finit pas par en faire une part de sa propre littérature, se prive volontairement, et peu intelligemment d'un trésor, d'une source intarissable de beaux sentiments et de belles pensées. Shakespeare, comme la Bible, comme Homère, renferme à lui seul toute une humanité; comme la Bible, comme Homère, il a

suffi à l'éducation, à la nourriture morale et poétique, à la richesse intellectuelle d'une race ; et aucune race, aucun peuple ne peut se passer de l'un quelconque de ces éléments fondamentaux de la pensée humaine.

Or, une des autres causes est justement que les plus grands poètes français n'ont pas pris la tête de leurs compatriotes dans cette croisade ; c'est-à-dire qu'on ne voit aucun d'eux avoir appliqué ses superbes facultés à faire passer grandiosement, avec toute la force de la vérité, dans notre langue, une ou deux œuvres maîtresses de Shakespeare.

Certes, plus d'un avait la foi ; mais leur foi n'a pas agi de la seule manière active.

Les grands poètes en France n'ont presque jamais consenti à traduire ; il semble qu'ils auraient cru s'abaisser, se remettre à l'école ; quelle méprise ! en consacrant quelqu'un de leurs loisirs à cette noble tâche, aussi féconde qu'elle paraît ingrate à vue superficielle, ils se seraient élevés, corrigés peut-être de plus d'un défaut. On doit profondément regretter que Voltaire, qui avait donné ce bel exemple, inauguré cette haute mission, et qui a souvent soutenu cette cause avec éloquence, se soit rétracté.

Gœthe n'a pas dédaigné de donner textuellement à la scène allemande des tragédies de Voltaire, de repêcher pour ses contemporains dans le jargon médiéval le Reinecke Fuchs germanique ; aussi les modernes Allemands peuvent-ils le lire comme un chef-d'œuvre national ; et tant d'autres ! Voyez ! si La Fontaine avait dévoué quelques-unes de ses laborieuses flâneries à raconter, à récrire notre Roman de Renart, dont il a génialement rajeuni plus d'une page dans ses Fables, qui doute qu'il eût doté son pays d'un joyau éternel !

Et représentez-vous, au lieu du fier, mais exsangue Vigny, Victor Hugo posant sa griffe sur un Othello, un Hamlet, un Macbeth, un roi Lear ou un Falstaff ?

Est-ce que Ruy Blas, Hernani, Triboulet ou César de Bazan en eût été rejeté dans l'ombre ?

Et si Musset, au lieu de se contenter de son charmant, mais écourté, essoufflé Lorenzaccio, eût mis son caprice et sa volupté, sous la dictée de la muse d'une « Nuit de mai », à rechanter pour nous et la postérité française le *Marchand de Venise*, ou la *Tempête* ou le *Songe d'une nuit d'été*? ou si Gautier, ou Banville, ou Bornier, ou Coppée, ou Mendès, ou Richepin, ou Dorchain, ou Rostand, ou tant d'autres, se fût absorbé, ou s'absorbait chacun une fois ou deux dans sa carrière, à faire revivre, pour les pauvres diables à qui le voyage à Corinthe, je veux dire au théâtre d'Irving ou de Stratford, est interdit, chacun la pièce de son choix, lequel d'entre eux se serait amoindri? lequel n'aurait pas sans doute grandi! et comme l'écrin, peu à peu, se serait complété! quelle édition théâtrale, en vers, ou probablement plutôt dans les rythmes divers des pièces originales, le peuple de langue française tout entier pourrait bientôt recevoir d'éditeurs instruits, ou publier lui-même !

C'est, par exemple, exactement ce qui s'est fait en *Allemagne*. Dès que Shakespeare y a été révélé, les forces poétiques les plus vivaces, les plus prometteuses de la seconde moitié du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe, s'y sont attelées.

Les Wieland, les Shiller, les Schlegel, les Tieck, puis les Bodenstedt, les Paul Heyse, etc. (j'en passe, et des meilleurs), parfois au mépris de ce qu'ils auraient pu produire de personnel, y ont dévoué leur vie.

Et ils ont accompli leur tâche avec un *talent* et une *aisance* tels que le public allemand lit et écoute ces traductions *comme des œuvres originales*; et, en même temps avec une *fidélité minutieuse* dont je demande la permission de fournir une preuve palpable en citant un *souvenir* réel de *ma vie d'étudiant*.

C'était dans l'hiver de 1871-72, que je passais à l'Université de Berlin. Dans le quartier où j'habitais, s'élevait un

théâtre populaire, le Walhalla, où, en retour d'exigences des plus modérées, tout en savourant sa chope, son cervelas et sa pipe, on pouvait assister à la représentation de drames, comédies, opéras, opérettes, suivant le menu le plus varié et le plus cosmopolite.

Il va sans dire que je me rendais le plus souvent possible aux deux grands théâtres de la *Comédie allemande* et de l'*Opéra* ; mais la bourse d'un étudiant ne peut toujours suffire aux prix, même réduits, de ces scènes de premier ordre.

Aussi souvent, les soirs de baisse, n'avais-je pas d'objection à m'asseoir, avec la famille d'artisans chez qui je logeais, au parterre de ce Walhalla.

Il m'en reste d'ailleurs des réminiscences aussi agréables que bigarrées.

C'est là que j'ai entendu pour la première fois de ma vie les *Brigands* et le *Don Carlos* de Schiller, le *Gœtz* et le *Faust* de Gœthe, les *Rivaux* de Sheridan, la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, et aussi *La Norma* de Bellini, le *Rigoletto* de Verdi, et même, *proh pudor !* la *Vie parisienne* d'Offenbach, ou, *das Pariser Leben*, à Berlin, par des artistes berlinois, dans l'année qui suivait la guerre franco-allemande !

Voilà qui pouvait s'appeler de l'éclectisme.

C'est encore là que je ressentis pour la première fois l'émotion inoubliable et divine de voir se dérouler devant moi un des grands drames de Shakespeare. Jusque-là j'avais naturellement, comme tout le monde, lu en traduction la plupart des œuvres du grand magicien, et déchiffré même une ou deux de ses pièces à mes leçons d'anglais. Mais je n'avais pas encore entendu « rugir le monstre ». C'est ce soir-là, certainement, que mon âme s'ouvrit à lui... Quel souvenir ! Il s'agissait de *Jules César.*

Dès le lendemain je me procurai le texte allemand que je venais d'entendre : c'était celui de Schlegel, et tout en le relisant, je me mis, sans apprêt et sans prétention, à jeter

sur le papier, vers par vers, une reproduction française, aussi exacte que j'en fus capable, des vers allemands; et cela, en vers de douze syllabes, mais non rimés, comme ceux de Schlegel, et aussi, ainsi que je le constatai plus tard, comme ceux de Shakespeare lui-même.

Puis, après quelques soirées consacrées à rendre ainsi d'enthousiasme les scènes principales, le discours de Brutus au Forum, et celui où Antoine, sur le cadavre de César, retourne de fond en comble la populace romaine, je passai à autre chose et oubliai ces papiers.

Et quand, il y a quelques années, par un pur hasard, ils me retombèreut sous la main, et que je fus tenté d'opérer un rapprochement comparatif entre ce fugitif essai de jeunesse et le texte du poète anglais que je pouvais maintenant apprécier et savourer dans l'original, j'éprouvai la plus vive surprise à constater que cette traduction en vers blancs faite sur une traduction allemande en vers de même sorte se trouvait absolument littérale !

Je n'en dis pas plus. Certes ma propre tentative pouvait être exécrable ; elle n'en démontre pas moins, par un contrôle aussi inattendu qu'incontestable, l'*étonnante fidélité d'interprétation des iambes tragiques de Schlegel.*

Et quelle a été la fortune d'un travail aussi plein de conscience et d'abnégation? Ce fut d'être pour les modestes traducteurs aussi avantageux que le calcul le plus adroit : leur *sacrifice désintéressé* a été récompensé splendidement et *doublement* :

D'abord, bien que leur œuvre personnelle soit plus ou moins oubliée, on se souvient d'eux pour la part qu'ils ont prise à cette noble entreprise si admirablement réussie; attachés à l'aile du génie, ils ont été emportés avec lui dans son vol, et leurs compatriotes en tous lieux, à qui ils l'ont révélé, associent leurs noms avec le sien.

Ensuite et surtout ils ont eu la *gloire* de faire si bien *pénétrer Shakespeare dans l'âme de leurs concitoyens*, de les identifier si intimement avec lui, que le peuple allemand tout entier le considère depuis un siècle comme un des siens, et désormais l'allie indissolublement dans les gloires germaniques et à leur cime avec les deux princes de sa poésie.

Il s'en est imprégné, et nul courant n'alimente d'un tribut plus sain et plus abondant le répertoire de *tous les théâtres où résonne la langue allemande.*

A Berlin comme à Vienne, à Cassel ou à Weimar comme à Dresde, à Manheim, à Zurich ou à Berne, on joue, parfois avec magnificence, souvent avec une simplicité peut-être plus vraie, mais quotidiennement, aussi fréquemment que Schiller et plus fréquemment que Gœthe, du Shakespeare; et l'on ne se borne pas à la demi-douzaine des chefs-d'œuvre traditionnels; des pièces, de beaucoup les plus nombreuses, absolument ignorées de notre public et de la majorité de nos lecteurs, y sont données, tantôt isolément, tantôt même par séries.

Et ne croyez pas que j'exagère. Tenez, il y a deux ans, je séjournai quelques jours à *Prague*, en pleine Bohême; il est vrai que la Bohême est ce pays dont Shakespeare a rendu célèbre la « situation maritime » en y plaçant son « Conte d'hiver ». — Un ami m'avait charitablement averti d'avoir la prudence d'user plutôt du français que de l'allemand dans les endroits publics, pour ne pas m'attirer la malveillance tchèque sous la forme d'une remarque impérieuse, d'une querelle ou d'un caillou; et, pendant ce même laps de temps, où la politique allemande était si mal vue des patriotes bohêmes, on jouait, *en allemand*, huit soirs de suite, du 24 septembre au 8 octobre 1898, sur les deux magnifiques scènes du « *Théâtre allemand royal* » et du « *Nouveau théâtre allemand* », aux applaudissements d'une foule compacte, *huit des comédies maîtresses de Shakespeare*: *La tempête*, — *Comme il vous plaira*, — *Beaucoup de bruit*

pour rien, — *Le songe d'une nuit d'été*, — *La mégère apprivoisée*, — *Le jour des Rois*, ou *Ce que vous voudrez*, *Le marchand de Venise* et *Le conte d'hiver*.

Ces huit comédies appartenant, disait la direction, à la « Weltlitteratur », à la littérature universelle, étaient présentées aux Allemands de Bohême comme des représentations classiques populaires.

Dernier détail : le prix des places pour l'abonnement aux huit représentations allait d'une cinquantaine de francs à trois francs cinquante !

Et cette entreprise, qui n'était pas une tournée, mais un acte spontané de la *direction du théâtre allemand royal* de Prague ne le cédait en rien aux cycles qu'on organise en Angleterre, à Londres, à Edimbourg, ou à Stratford, et qui parcourent le Royaume-Uni, et même l'Empire britannique.

L'excellente *Compagnie Benson* donnait aux environs de Pâques, cette année, au *Lyceum* de Londres, le théâtre d'Irving, une série de sept pièces, choisies dans les différents genres : *Henri V*, — *Le songe d'une nuit d'été*, — *Hamlet*, — *Richard II*, — *La douzième nuit* (jour des Rois), *Antoine et Cléopâtre* et *La tempête*.

J'ai eu le bonheur d'assister à une partie de ce cycle, et certes, pour l'ensemble de l'organisation, de la mise en scène et de l'interprétation, je n'oserais affirmer que la compagnie londonienne l'emportât sur les spectacles montés par l'intrépide direction allemande de Bohême.

Existe-t-il *en France*, à Paris ou dans les capitales de province, des entreprises montées dans ce style? Joue-t-on, par exemple, en variant chaque année, des séries de six à dix pièces de Corneille ou de Racine, ou même de Molière ou de Victor Hugo ?

Autrement dit, car telle est au fond la signification de cette question, l'amour des acteurs ou celui du public pour la gloire de ces poètes, la foi en leur grandeur et en leur succès, se haussent-ils avec confiance à un pareil effort?

Je n'ose affirmer la négative; mais je n'en ai jamais entendu parler; nos journaux ne l'ont pas annoncé; j'ai vu passer à Genève, comme à Bruxelles et à Paris, des tournées d'acteurs italiens, des Rossi, des Salvini, nous apportant dans leur langue, qui nous est étrangère, et en des traductions italiennes fort tolérables, des séries de huit à dix pièces de Shakespeare; je n'ai jamais vu de compagnie hasarder la même tentative en français, pas même pour des pièces classiques françaises !

A peine un drame shakespearien de temps à autre, presque toujours le même, retentit-il dans la capitale, ou nous est-il apporté jusqu'à la périphérie linguistique; mais en l'entendant, souvent avec délices, en constatant la place absorbante et éblouissante que tient en général le premier rôle, l'étoile, ou l'astre, on se demande, toujours timidement, si la représentation se donne en effet à la gloire de Shakespeare, ou à celle du premier comédien ou de la première comédienne de l'âge moderne !

Or le jour, — puisque nul n'est prophète en son pays, pas même le génie consacré — où l'on donnera en France des cycles de Shakespeare, de Gœthe et de Schiller, tâche digne des « Théâtres libres », des « Théâtres nouveaux », et même des « Théâtres français », on ne sera pas loin sans doute d'y inaugurer des cycles des grands poètes nationaux.

La réaction causée par l'admiration de l'humanité étrangère rejaillira en rosée bienfaisante sur l'humanité nationale.

Mais, m'objectera-t-on, et c'est là la *troisième cause* de la pénurie en question, si Shakespeare s'est naturalisé avec tant d'aisance et d'intimité en Allemagne; et reste si extérieur à la France, n'est-ce pas parce qu'il existe *entre lui et l'Allemagne une parenté de race, d'esprit et de langue*, qui rend les nuances les plus ténues, les plus brumeuses, les plus mystérieuses de la pensée, du sentiment et de l'impression perceptibles, et surtout assimilables et traduisibles,

beaucoup plus pour l'âme et le langage allemands que pour l'âme et le langage français ?

C'est là une *thèse* à peu près totalement et universellement *acceptée.*

Elle repose sur des bases en grande partie réelles ; et surtout elle a été saisie, soutenue, appuyée, consolidée avec un empressement et une sincérité de conviction faciles à concevoir, par cette admirable race d'érudits studieux, de chercheurs avides, acharnés, vastement ouverts à tous les points de vue, qu'est la race allemande. C'est cette même race qui a tenu sur les fonts baptismaux les langues âryennes de l'Asie et de l'Europe et, par droit de parrainage, a imposé à toute leur famille le nom d'indo-*germaniques.* Elle n'a pas hésité non plus à annexer Shakespeare et à s'annexer à lui, en l'appelant le premier, le plus grand, le plus vrai représentant de la poésie germanique.

Je ne suis pas sûr, si nous avions le temps de nous livrer à la discussion approfondie de ses titres, que cette thèse ne *prêterait pas le flanc à plus d'une objection sensible.*

Je ne puis me lancer dans cet examen, et me bornerai à faire observer que si, en effet, par la plupart de ses racines et et par de nombreuses descendances syntaxiques, la langue anglaise est et reste un idiome dérivé et parent avant tout de dialectes germaniques, d'autre part, grâce à une foule de circonstances historiques, géographiques, physiques, morales etc., une énorme partie du vocabulaire, toute l'allure du langage et de la grammaire, toute l'attitude de la pensée, du style, de la construction des phrases, extra-analytique, se sont définitivement écartées des errements de la langue allemande au point d'en être, non seulement aujourd'hui, mais au moins depuis quatre ou cinq siècles, à l'antipode.

De sorte que cela fait toujours tressauter un esprit compétent et consciencieux quand il entend appeler la langue anglaise une langue germanique, sans plus.

Mais ce qui n'est vrai qu'en partie de la langue, l'est bien

plus, l'est presque entièrement de la littérature, tellement que le terme de germanique, appliqué à la littérature anglaise, devient une contre-vérité choquante ; rien de plus opposé au monde que le caractère, acquis ou naturel, mais définitif de l'Anglais et de l'Allemand et que leurs deux littératures.

Cette affirmation peut se passer de preuves ; elle éclate à tous les yeux.

Or si Shakespeare est évidemment bien loin de constituer un Anglais d'aujourd'hui, les traits par lesquels il s'en écarte l'écarteraient bien plus encore soit d'un Allemand de 1600, soit d'un Allemand actuel, pour le rapprocher au contraire, dans les éléments constitutifs de son tempérament, du Celte ou Breton, de l'Italien, du Français, du Latin; autrement dit de l'homme de la Renaissance italo-franco-anglaise, sans un atome de la Renaissance allemande.

Même la Réforme religieuse .personnelle, que Luther avait prêchée, qu'Henri VIII, tout en bénéficiant des vieilles protestations de la conscience nationale contre Rome, avait déviée et confisquée au profit de son trône, ne s'empara radicalement de l'Angleterre que par le puritanisme calviniste, postérieur à Shakespeare et dont il n'y a pas trace chez lui sauf pour un léger sourire. Aussi la Réforme n'exerce-t-elle aucune influence sur son œuvre, ni sur sa personne.

En un mot ce ne serait pas une tâche très difficile, malgré son apparence paradoxale, de démontrer qu'il n'y a *rien de spécifiquement allemand en Shakespeare*, ou du moins que, parmi les diverses races occidentales de l'Europe, c'est encore Allemand qu'il serait le moins.

Cette conclusion sera encore plus vraie si l'on défalque du caractère allemand actuel tout ce que cette nation, la plus assimilatrice de toutes par l'étude, la modeste et persévérante application, le don d'imitation, a acquis de shakespearien, depuis que, vers le milieu du XVIIIe siècle, elle a

commencé à faire de Shakespeare son favori, son héros, son Dieu; depuis qu'elle s'est attachée à lui, pour ce qu'il était et contenait en réalité, mais plus encore parce qu'il permettait de planter drapeau contre drapeau, et de donner un centre légitime et « germanique », « pseudo-germanique » peut-être, à toutes les révoltes, les résistances, les dépits, les haines presque, furieuses et parfois amusantes, amoncelés peu à peu contre l'asservissement, d'ailleurs spontané, aux classiques, aux « pseudo-classiques » français.

Remontez pour un instant ce courant, et dégustez le « great Briton » sans parti pris : et vous conclurez que par la nature des sujets qu'il préfère ; par sa grâce et sa souplesse naturelles, son élégance fine et courtoise (gentle Shakespeare) ; par la qualité de son esprit et de son bel esprit, clair et bref, subtil et mousseux ; par sa peinture des mœurs populaires, laquelle garde une certaine désinvolture aristocratique dans les excès les plus populaires, et se garde de rouler dans ces images grossières où se délecte la caricature des Eulenspiegel et des Simplicissimus, Shakespeare, sans cesser d'être avant tout Anglais, et Anglais de son temps, se rapproche *plus* (je ne dis pas : autant, je dis : plus) *du tempérament celto-romain*, qui a créé le cycle d'Arthur et la floraison quattrocentiste, *que du Germain proprement dit.*

J'irai même plus loin. Vu son extraordinaire, unique et gracieuse tolérance universelle, sur laquelle se détache en pleine lumière une morale d'une simplicité, d'une limpidité et d'une rectitude constantes et parfaites, qui n'est entachée, enraidie, faussée d'aucune complication dogmatique, d'aucun fanatisme sectaire ;

vu son impartialité si exceptionnelle entre les diverses confessions religieuses de son temps, qu'elle a rendu jusqu'à aujourd'hui, et qu'elle rendra à jamais, espérons-le, impossible de décider à quelle église il appartenait;

vu la hauteur de bon sens, l'humanité dépourvue de

dédain, de fétichisme, de pédanterie, dont il transperce et écarte les controverses et les ergotages soi-disant philosophiques;

j'oserais hasarder l'opinion que, tout en étant, par ses mœurs et ses goûts, par son patriotisme, par son loyalisme et son royalisme, spécifiquement anglais, plutôt que germain ou latin, il est pourtant *encore plus humain que tout cela*; et qu'aucun auteur en aucune littérature, moderne ou ancienne, n'apparaît aussi humain, au sens le plus large, le plus profond et le plus splendide du mot.

Je ne puis allonger, Messieurs; mais ne croyez pas qu'on ne trouve aucun témoignage même allemand en faveur de cette doctrine.

Voilà par exemple *Hans Pöhnl*, lequel s'est voué pendant des années à l'étude et à l'élaboration du théâtre populaire ancien et moderne en Allemagne et en Autriche. Il a composé de nombreux drames en vers tirés des légendes et des romans chevaleresques du moyen-âge germanique; il a publié des considérations érudites et ingénieuses sur les vieux dramaturges allemands, Hans Sachs, etc., comme sur les modernes, Gœthe, etc.; or voici textuellement les paroles par lesquelles il exprime, dans un intéressant ouvrage de science et de poésie, édité en 1887, à Vienne, les conclusions de ses recherches et de ses réflexions : « Je considère Shakespeare comme un poète qui n'a pas à baisser le regard devant Homère; il est le représentant incarné de la conscience nationale britannique; cependant après une longue intimité avec nos vieux maîtres, *Shakespeare ne m'apparaît plus comme aussi foncièrement et originellement germanique dans son essence* (nicht mehr so urgermanisch in seiner Wesenheit) que je le croyais jadis. »

Il viendra un jour, Messieurs, où l'on étudiera l'*influence de la traduction classique de Shakespeare* sur la confor-

mation de *la langue et du style allemands*, et l'on sera étonné de constater un phénomène que je crois réel, bien que je ne l'aie encore vu signalé nulle part.

C'est que, de même que la traduction de la Bible par Luther, la traduction de Shakespeare a fait faire un pas immense aux auteurs contemporains et au style allemand, dans le sens de la clarté et de la brièveté d'élocution. Le génie naturel de la langue ou de l'esprit allemands les porte à la complication des constructions synthétiques (particularité qui l'écartera pour des siècles, malgré la richesse de sa science et les merveilles de sa poésie, de concourir avec le français ou l'anglais pour la situation privilégiée de langue internationale). *Ce sont toujours des traducteurs*, comme Luther, comme Schlegel et Tieck, acharnés à rendre en allemand des chefs-d'œuvre plus clairs que les productions autochtones, et à les clarifier encore pour leurs lecteurs, — ou bien des esprits nourris de la clarté des littératures antiques, ou des littératures française, anglaise, italienne, comme les Gœthe, les Lessing, les Herder, les Heine, les Holtzendorff, qui ont, contre vents et marées, malgré les accusations d'imitation étrangère, *donné les plus puissants coups de gouvernail dans le sens de la clarté* et de la simplicité, de la rectitude de construction.

C'est donc un *droit scientifique* de remettre cette question au creuset, et c'est en tout cas un *devoir* absolu de la part de la *race celto-latine* de ne pas laisser confisquer Shakespeare, le plus humain, le plus large, le plus mixte, le moins spécifiquement allemand de tous les génies, par les Germains, et de ne pas laisser proclamer cette conquête sans une *revendication*.

Et ce n'est pas là du chauvinisme; c'est strictement de la vérité.

La France, et par là j'entends la *France littéraire tout entière*, c'est-à-dire non seulement le groupement politique,

si brillant soit-il, d'*hommes* qui concourent à fournir des élus à l'Académie française ; cette sélection précieuse de provinciaux de génie dont se distille l'élite parisienne ; mais cet ensemble imposant de nations, de races, de sexes, à qui la langue française appartient aussi en propre, et qui ne demandent à personne la permission de la parler et de l'écrire, de s'y distinguer parfois, et qui ont contribué en fait à fonder la littérature française et sa gloire, depuis les trouvères Wallons jusqu'aux Jean-Jacques Rousseau et aux Staël, aux Vinet, aux Amiel et aux Van Hasselt, sans être stimulés par la vision de la coupole, — la « France littéraire » tout entière, dis-je, comprise dans ce sens large de la « *confédération des pays de langue française* », se doit à elle-même d'élever à son tour son monument au génie universel qui n'existerait pas tel qu'il est sans la puissante contribution, en œuvres et en esprit, de la race celto-latine.

Cette union des forces de langue française remédierait en même temps à la *quatrième cause* pour laquelle règne en France cette pénurie, cette absence de traduction complète dans les rythmes originaux : c'est l'*impossibilité* probable *pour un homme seul* d'entreprendre et de mener à bien une tâche aussi écrasante, surtout après un intervalle de plusieurs siècles, qui ont changé l'esprit et les mœurs de chaque nation et du monde.

S'il a du génie, c'est trop lui demander que de renoncer à toute œuvre personnelle pour se dévouer à celle-là, quelque belle qu'elle soit.

S'il n'a qu'un certain talent, avec beaucoup de volonté et de persévérance, ce qui est déjà énorme, il tombera fatalement dans une uniformité, une monotonie quasi professionnelle, qui dépréciera son travail.

Ce n'est que par l'*association des forces* les *plus énergiques* et les *plus exquises*, par la lente accumulation de pièces isolément traduites à loisir, *con amore*, pendant les

vacances, dans les forêts ou les pâturages, sur la grève ou sur le yacht solitaire, c'est par cette boule de neige s'amoncelant peu à peu en avalanche que se constituera enfin l'édition magistrale que nous devons au xxe siècle.

Que tous y travaillent, qui se sentent une aptitude ou seulement un élan ; que chacun y contribue avec désintéressement, un peu pour soi sans doute, mais avant tout pour son peuple et pour Shakespeare ; prêt à retirer le fruit de son labeur devant une œuvre plus parfaite ; prêt à concéder à l'entreprise commune les fragments les mieux réussis de son propre travail, pour les incorporer dans l'œuvre, non anonyme, mais collective et peut-être définitive ; prêt à s'incliner devant un jugement, un choix impartialement émis par les suffrages de tous ceux, poètes, philosophes, professeurs, spécialistes de Shakespeare, amants de la littérature ou de la poésie en général, acteurs, illustrateurs, peintres, musiciens, simples amateurs, lecteurs, dilettantes ou mécènes, qui formeront cette vaste et populaire « *association pour l'étude et la propagation de Shakespeare et des chefs-d'œuvre des littératures étrangères modernes*, que j'appelle de tous mes vœux *dans l'union des pays de langue française*.

Quelle force incomparable ne posséderait pas dès maintenant une telle association, si tous ceux qui, dans ces pays, se sont déjà occupés de Shakespeare à un titre quelconque, ou l'admirent et l'aiment, ou voudraient en propager la connaissance ou le connaître mieux eux-mêmes, apportaient à ce groupement volontaire l'obole de leur travail ou de leur contribution !

Quelle impulsion de toute une ligue naturelle de peuples vers la beauté et l'idéal, si les grands et les moindres Shakespeariens de langue française prenaient la tête d'un mouvement aussi plein de promesses ! « Nomina sunt odiosa » dit le vieux et trop vrai proverbe ; surtout ceux que l'on oublie !

Et pourtant comment s'empêcher de se représenter quelle constellation illuminerait le ciel de la littérature pour les populations de nos pays, si tant de glorieux ouvriers de cette cause qui vivent encore, et les représentants de défunts plus ou moins récents, si les Mézières, les Hugo, les Daudet, les Darmesteter, les Meurice, les Vacquerie, les Dumas, les Aicard, les Joseph Texte, les Jusserand, les Angellier, les Rod, les G. Sarazin, les Rabbe, les Mendès, les Cayrou, les Bordeaux, les Legouis, les Schwab, les Schüster, les Beljame, les Montégut, les Laroche, les Lermina, les Bouchor, les Dorchain, les Haraucourt, les A. Fillon, les Paul Bourget, les Vogüé, les G. Boissier, les Pâris, les Brunetière,... les Mounet-Sully, les Sarah Bernard, les Émilie Lerou, les Antoine, les Maurel, etc., etc., consentaient à éclairer pour leurs compatriotes la route qu'ils ont parcourue eux-mêmes en triomphateurs !

Les tâches principales qui se présenteraient d'elles-mêmes à pareille association et qui séduisent d'avance la pensée par leur bienfait ou par leur attrait, seraient, entre autres :

1° La *concentration des efforts déjà faits*, la publication par exemple, d'une *bibliographie* complète et raisonnée des contributions déjà apportées *en français* à l'étude ou à la traduction de Shakespeare et des grands chefs-d'œuvre étrangers.

Que d'efforts, presque ignorés, retombés pour toujours dans la poudre des bibliothèques, seraient exhumés, reprendraient vie et force ! Cette richesse insoupçonnée nous étonnerait, et nous donnerait fierté et courage pour continuer la poursuite.

2° L'*étude* et la mise en circulation des *renseignements accumulés par les étrangers* eux-mêmes sur leurs propres littératures ; l'entrée en relations avec les *sociétés Shakespeariennes* étrangères : il en existe en Angleterre, en Allemagne,

aux États-Unis, qui ont rendu les plus signalés services à la cause spéciale qu'elles soutiennent et aux progrès généraux de la littérature comparée.

Nul doute que, de cette correspondance entre les diverses sociétés existant depuis fort longtemps et celle qu'il s'agirait de fonder, ne naquît une impulsion vive et salutaire dans nos pays et dans le monde.

3° La composition, le choix et la publication de plus en plus soignée et de plus en plus populaire de *traductions* et d'*éditions* parfaites.

4° L'*illustration* des dites éditions et traductions.

5° La *représentation*, isolément ou par séries et par tournées, soutenue cette fois par un public qui se sentirait les coudes et ne laisserait pas échouer les initiatives généreuses et intelligentes, comme celle de Porel à l'Odéon, d'œuvres de plus en plus nombreuses du théâtre de Shakespeare et des théâtres étrangers et national, sur les scènes de nos capitales et de nos provinces.

6° Là où de telles représentations ne seraient pas encore possibles, ou même en concurrence avec elles, l'organisation de *lectures et de conférences populaires* de tant de chefs-d'œuvre, *illustrées* non seulement d'explications et de commentaires, mais de *projections lumineuses*, montrant les pays où ont pris naissance et vécu les auteurs, ceux où les pièces se passent, et les principales scènes de chaque pièce, soit d'après des reproductions, photographies, dessins composés exprès, soit d'après les superbes œuvres d'art, tableaux, gravures, portraits d'acteurs, qui leur ont déjà été consacrés en quantités innombrables par les grands artistes de tous les pays civilisés.

7° La publication d'un *organe*, ou de *mémoires annuels*, peut-être polyglottes, qui enregistreraient les travaux littéraires, critiques, érudits ou poétiques, inspirés par cette entreprise, et qui, devenant précieux pour l'étude des littératures, auraient bientôt pour public l'union des nations civi-

lisées et de celles qui aspirent à participer aux privilèges de la culture.

8° L'*étude des langues* en recevrait aussi une impulsion favorable, ainsi que les correspondances avec des représentants des diverses nations, l'encouragement aux *voyages à l'étranger*, au séjour de jeunes gens, de jeunes filles, étudiants de toutes sortes, dans des villes ou des familles, au delà des frontières, souvent sur la base de cet excellent mode : l'*échange d'enfants entre parents*, qui diminue, abolit presque les frais et dépenses de tous genres, tout en multipliant les garanties morales et intellectuelles et les relations réciproques de cordiale amitié entre familles de provenances variées, parfois hostiles.

9° Des *subventions*, organisations de concours pour tels ou tels buts spéciaux à atteindre.

J'abrège la liste des tâches et des bienfaits incombant à une pareille association, et dont le fécond point de départ serait cette agréable étude des littératures étrangères.

Où serait le *siège*, quels seraient les *règlements*, les *contributions*, de cette association?

Autant de questions dont l'étude et la solution doivent être laissées aux assemblées éventuelles de ceux des membres de ce congrès, ou autres personnes, qui voudraient en entreprendre la fondation, ou en étudier les conditions, l'organisation possibles.

On aurait le choix entre la capitale de la littérature et de l'esprit français, — au risque de voir cet effort nouveau noyé dans l'infini tourbillon d'efforts antérieurs qui s'y concentrent déjà, — ou telle ville plus modeste, plus reculée, plus neutre, siège par exemple d'une de ces Universités de langue française plus ou moins cosmopolites, où se réunissent en grand nombre des ressortissants de toutes les nations qu'il s'agit d'étudier, où se parlent les langages les plus nécessaires.

Mais je m'arrête, de crainte d'avoir l'air d'exprimer une suggestion en faveur de ces villes universitaires de la Suisse romande, où la croix fédérale flotte déjà sur tant d'organismes internationaux.

J'ai fini, Messieurs.

Ce projet est-il une utopie?

Les bienfaits, quelque modeste que dût être le début, en sont-ils contestables, et paraissent-ils inaccessibles?

Pour nous, ils nous semblent au contraire d'ordre relativement si simple et si pratique qu'un acte de volonté suffit pour les établir, et un peu de constance alliée à quelque amour de son propre avantage, pour les maintenir et les développer.

Juillet 1900.

Dr Emile Redard
Professeur à l'Université de Genève.

APERÇU DE L'INFLUENCE

DE LA

LITTÉRARURE FRANÇAISE SUR LA LITTÉRATURE SUÉDOISE

Messieurs,

Je me suis proposé de vous donner un aperçu général de l'influence littéraire de la France sur la Suède.

Je ne puis ici que tracer une esquisse des grands mouvements littéraires ; il me faudra passer sous silence beaucoup de faits et de noms, et signaler seulement les traits les plus marquants.

Je ne puis non plus vous présenter ici une bibliographie des travaux concernant les relations littéraires entre nos deux pays. J'ai commencé, il y a dix ans, à m'intéresser à cette question, et j'ai fait moi-même des recherches sur divers points du sujet, et notamment sur les visites des étudiants suédois aux universités françaises dès le moyen âge.

Il faut aussi se rappeler qu'on a fait en Suède des études sur l'histoire de la littérature française. MM. Wulff, Wahlund, Walberg et autres étudient et publient d'anciens textes français. Mon collègue M. Vising, le représentant de notre pays à ce congrès, nous a fait connaître les anciennes chansons de geste. Il existe aussi en notre langue des biographies originales assez bien faites des gens de lettres du XIXe siècle, comme Hugo, Vigny, Senancour, Musset etc., etc.

*
* *

Les relations littéraires de la Suède et de la France remontent jusqu'aux premiers siècles du moyen âge. Même avant les expéditions des Normands, des motifs épiques ont pu pénétrer de la Gaule jusqu'en Scandinavie. Ainsi M. Schück, professeur d'histoire littéraire à l'Université d'Upsal, nous a montré qu'un des contes les plus populaires chez nous, celui de Volund ou Valand, est d'origine gauloise et probablement né par une confusion du mythe antique de Volcan avec celui de Daedale. Il est certain que les expéditions militaires ou commerciales, puis les voyages des missionnaires et des moines, ont beaucoup contribué à faire connaître chez nous les grandes épopées françaises, bien qu'il n'en existe aujourd'hui que peu de traces conservées dans notre littérature. Mais la littérature profane du moyen âge, qui nous est parvenue, est peu importante, bien moins que la littérature danoise du même genre.

Ce n'est que du commencement du XIVe siècle, que datent les premiers documents littéraires où l'on puisse trouver des motifs français chez nous. A cette époque on a écrit *les trois chansons dites de la reine Euphemia*, qui contiennent le « Chevalier au lion » « Fleur et Blanche fleur » et « le Duc Frédéric de Normandie ». La dernière, peut-être composée en Allemagne, n'existe maintenant que dans le texte suédois (et dans une traduction danoise de celui-ci). Les Suédois ont certainement connu les chansons du cycle de Charlemagne ; mais nous n'en possédons qu'une traduction en prose.

Notre poésie lyrique du moyen âge comprenant pour la plus grande et la meilleure partie des *ballades*, a reçu des impulsions de la France. On a même supposé que la forme de nos ballades est venue de celle des « chansons à danser » qui accompagnaient les « caroles ». Et il est bien certain

que plusieurs des sujets de nos ballades — sujets héroïques, romantiques ou mystiques — sont originaires de France.

Les Suédois doivent aux Français la première culture chrétienne, comme la première érudition. *Saint Ansgair*, Ansgarius, le premier apôtre de la Suède, était picard. Saint Bernard entretenait des relations avec nos princes; et l'*ordre de Citeaux* fut chez nous l'avant-poste de la civilisation européenne. Bientôt les Suédois vinrent à l'université la plus célèbre du monde entier, celle de Paris, pour achever leur *éducation savante*. Dès le XIIIe siècle on trouve beaucoup d'étudiants et de savants suédois à Paris, par exemple, le fameux *Petrus de Dacia*, ami de la vierge visionnaire Christine de Stommeln, dont il a écrit la biographie, comme vous le savez par le livre de Renan. Un autre suédois de l'ordre dominicain — élève du collège Saint-Jacques, plus tard professeur à Paris — le maître ès arts *Boëthius*, provoqua, comme enthousiaste pour le soi-disant « nominalisme », une lutte acharnée qui se termina par un interdit dû à l'archevêque de Paris. Trois diocèses de la Suède, ceux d'Upsal, de Linkoeping et de Skara, ont eu ici des maisons ou collèges; j'ai retrouvé, il y a trois ans, les documents du dernier aux Archives Nationales. Au milieu du XIVe siècle on rencontre un grand nombre de Suédois dans les registres de la « nation anglaise »; et, encore au siècle suivant, plusieurs Suédois ont été revêtus des plus hautes dignités de la nation et de l'Université même.

Notre plus grand génie religieux du moyen âge, la sainte *Brigitte*, qui travaillait pour le retour du pape d'Avignon à Rome, se fit remarquer aussi en France, où ses révélations furent bientôt connues et, plus tard, traduites plusieurs fois.

Quant à la littérature religieuse de la France, ses légendes et les écrits de ses scolastiques furent en partie traduits en suédois, par exemple, la légende de sainte Geneviève, ainsi que les traités moraux du célèbre professeur parisien Jean Gerson, vers la fin du moyen âge.

Au temps des premiers Vasas, où la Réforme faisait son entrée chez nous, les relations avec la France cessèrent presque tout à fait. Cependant quelques réformés français se sont réfugiés en Suède, parmi lesquels il y avait aussi quelques lettrés, comme Dionyse Beurrée, qui est devenu précepteur du prince Erik fils et successeur de Gustave Vasa ; Pontus de la Gardie, un de nos plus grands guerriers, fut fondateur d'une des plus illustres familles de la Suède ; et son petit-fils, le brillant comte Magnus Gabriel, un des favoris de la reine Christine, est devenu le plus grand Mécène de son temps en Suède.

La poésie française du XVIe siècle n'était pas tout à fait inconnue dans notre pays. A la cour des fils de Gustave Vasa, on lisait les langues romanes. Certainement on connaissait Ronsard et même Rabelais. Mais ce n'est qu'au siècle suivant, qu'on peut constater une influence sensible des grands poètes français sur la littérature suédoise. Alors sous la reine Christine et ses successeurs, on imitait les sonnets de Ronsard, et, comme du Bellay, on défendit la langue nationale contre l'ignorance ou l'indifférence des savants.

En effet un autre groupe de poètes français était à cette époque assez populaire chez nous — c'étaient les poètes huguenots.

Le livre des Psaumes mis en vers français par Clément Marot et Théodore de Bèze était déjà connu chez nous et en partie traduit vers la fin du XVIe siècle. Et les longs poèmes bibliques, composés avec tant d'érudition par Guillaume Salluste sieur du Bartas — la première et la seconde Sepmaine — ont charmé les Scandinaves. A l'exemple d'un poète danois (Arreboe) l'évêque *Spegel* fit une adaptation suédoise de la première Sepmaine, et il empruntait à la seconde des motifs pour d'autres poèmes.

Les Suédois aimaient aussi les prosateurs huguenots, comme du Plessis-Mornay, par lequel beaucoup de jeunes suédois furent attirés à l'académie de Saumur. Maintenant

sous le règne de notre roi Charles IX, ami de Henri IV, et plus encore sous son fils Gustave-Adolphe, on recommença à se rendre pour ses études à Paris, comme à Montpellier, à Reims, à Angers, à Orléans, à Caen, peut-être aussi à Bourges. Mais bien sûr on visitait plus souvent les écoles d'équitation, que les universités. Quant aux jeunes gens de qualité, il leur fallait aller en France pour se faire polis et galants.

Je ne peux pas suivre ici les études des Suédois en France, non plus que les relations de nos savants avec les savants français. Il faut seulement se rappeler qu'après Pierre de la Ramée, qui avait beaucoup de disciples en Suède, la philosophie française est devenue prépondérante chez nous avec Descartes, qui laissa une grande école suédoise. Les discussions sur sa philosophie firent un grand bruit vers la fin du XVIIe siècle; et au commencement du suivant le premier philosophe suédois, *Andreas Rydelius* établit sur les bases posées par Descartes une psychologie assez intéressante, qui a exercé une grande influence sur l'enseignement et la littérature en Suède.

Ce n'est que vers le milieu du XVIIe siècle, sous le règne de Christine, que la cour et la société suédoise distinguée ont commencé à lire les écrivains français librement et avec plaisir, et aussi à parler français, et même à adopter des mots français dans notre langue. Notamment le style épistolaire abondait en gallicismes. Cela continuait au XVIIIe siècle où toute l'éducation de l'aristocratie était faite à la française — chez nous, comme dans plusieurs autres pays, mais chez nous peut-être plus longtemps qu'ailleurs.

On sait par l'histoire, combien la reine Christine aimait la culture française. Elle était en correspondance avec des savants, comme C. Sarrau (Sarravius) et Henri de Valois, (Valesius); elle s'intéressait aux études scientifiques de Pascal et de Gassendi; elle appela en Suède Bochart, Naudée et Bourdelot, ainsi que — des Pays-Bas — Saumaise et même

Descartes. La société de ces esprits forts a donné une empreinte sensible à l'âme de Christine; parmi eux l'abbé Bourdelot, médecin habile, et véritable libertin dans le sens donné à ce mot au XVIIe siècle, était avant tous son favori; on peut lire ici à la Bibliothèque Nationale ses intéressantes lettres de Stockholm à son ami et protecteur Saumaise.

La reine était aussi en relations avec des poètes et des beaux esprits français, comme Scarron et Benserade, Balzac et Saint-Évremond, Godeau et Ménage, Urbain Chevreau et George de Scudéry, sa sœur Madeleine et la comtesse de la Suze.

J'ai consacré aux relations de la reine avec mademoiselle de Scudéry un petit essai, où j'ai analysé le portrait, que celle-ci fait de Christine dans son roman « Le grand Cyrus ». « C'est là », a-t-on écrit en 1652, dans la « Muse historique »,

.....que cette reine illustre
Paraît avec un digne lustre
Et qu'on y voit en mots exprès
Ses sentiments les plus secrets
Et sa vertu toute divine
Sous le nom de Cléobuline.

Certainement l'épisode de Cléobuline dans l'ouvrage très répandu de Madeleine de Scudéry a été bien important pour les jugements des contemporains sur cette reine « savante et bizarre ».

Plusieurs poètes ont chanté, comme George de Scudéry dans son *Alaric*, les vertus de Christine. Elle leur faisait des cadeaux, mais elle leur faisait aussi des critiques. Elle disait des bons mots à propos de *La Pucelle* de Chapelain, et son âme libre ne fut pas dupe de l'encens des panégyristes.

Pendant son séjour en France elle a aussi visité l'Acadé-

mie française. A Paris c'était Gilles Ménage, qui lui présentait les hommes illustres.

Elle avait rêvé de pouvoir instituer un jour à Stockholm une académie semblable. Mais Hugues de Groot (Grotius) quitta son service, comme Saumaise et plusieurs autres, et Descartes mourut à Stockholm. Alors la vie brillante de la France l'attira; elle quitta même la Suède et chérissait longtemps le projet de s'établir définitivement en France. Mais le jeune roi — Louis XIV — voulait seul être « le soleil » de son royaume, et après la triste affaire de Monaldeschi, l'existence de la reine ici fut impossible.

Les relations intimes de Christine avec les gens de lettres français ont-elles eu une grande influence sur la littérature suédoise? Malheureusement non.

Les flots de la Renaissance avaient pour la plus grande partie d'autres canaux pour gagner la Suède, savoir la Hollande et l'Allemagne.

Naturellement on peut constater l'influence française à certains points divers de notre littérature du XVIIe siècle. J'ai déjà parlé de la littérature huguenote. Maintenant on fit la connaissance de la *littérature précieuse*. Voiture et Benserade, puis Mme Deshoulières ont servi de modèle à quelques auteurs de « pièces légères » à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle.

Le *roman galant* fut aussi imité chez nous bien plus que le roman burlesque ; mais on n'en a pas imprimé beaucoup. Le premier grand roman suédois, Les aventures d'Adalric et de Gôthilde (par *J. H. Mörk* en collaboration avec *A. Törngren*), était modelé sur Télémaque, mais avec un fond quasi historique emprunté des anciens contes de Nord et avec des allusions à la situation actuelle de la Suède. Télémaque fut longtemps le roman le plus populaire chez nous, et une des traductions de cet ouvrage a été faite sur l'ordre du directoire de la Chambre de la noblesse.

L'éclat des fêtes de la cour était, depuis le temps de la

reine Christine, rehaussé par des *ballets* et d'autres divertissements dramatiques dont le texte était souvent en français, c'est comme auteur de tels livrets qu'Urbain Chevreau s'est fait un nom dans notre littérature.

Cependant le théâtre classique français tardait à être imité en Suède. On a joué Racine en français à la cour de Charles XI pour la première fois en 1684, et Charles XII entretenait une troupe de comédiens français (Rosidor). Mais — sans compter quelques essais faibles et isolés — ce n'est que vers 1730 qu'on a commencé chez nous à écrire des tragédies ou des comédies d'après le modèle illustre des auteurs dramatiques du grand siècle. Je reviendrai tout à l'heure à ce point.

C'est Boileau, qui avant tous a facilité l'entrée chez nous du style classique. Il fut tout de suite très populaire en Suède, où il eut bientôt des traducteurs et des imitateurs. Comme précurseurs de l'école de l'imitation française, on considère *Samuel Friewald* à qui l'on donna le nom du « Boileau suédois », puis *Jean Gabriel Verving* et *Charles Gustave Cederhielm*, tous deux employés dans le service diplomatique, et vivant à Paris au commencement du XVIIIe siècle.

On voulait appliquer aussi en Suède l'art poétique du grand maître français, mais malheureusement la capacité manquait le plus souvent (avant le temps de Gustave III). On s'occupait d'exercices de rhétorique et des minuties extérieures de la poétique. Pour les questions de goût on consultait les esprits médiocres comme le père Bouhours, dont la *Manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit* fut adapté à la poésie suédoise (par *Sahlstedt*).

En prose on prit pour modèles, entre autres, Balzac, La Rochefoucauld et La Bruyère. Les célèbres « Caractères » de ce dernier furent utilisés par nos journalistes. A la manière de La Rochefoucauld, déjà imitée par la reine Christine, le comte *Jean Oxenstierna* écrivit des « pensées » en

français, assez grand ouvrage qui, malgré ses faiblesses, jouit d'une certaine popularité, même en France. La Rochefoucauld fut pendant tout le XVIIIe siècle un des modèles les plus illustres de nos prosateurs. Ensuite Fontenelle fort admiré de plusieurs écrivains suédois; il était ami de notre brillant ambassadeur à la cour de France, le comte *Tessin*, qui était même orateur et écrivain, connu aussi en France par ses « Lettres à un jeune prince » (savoir le futur roi Gustave III). De même, un successeur de Tessin à Paris, le comte *Creutz* était ami de Marmontel, comme de Necker et de d'Alembert, et avant tout grand protecteur de Grétry. Marmontel lut à l'Académie française des lettres bien écrites de *Creutz*. Ensuite on sait que le successeur de Creutz, le baron de *Staël Holstein* épousa la spirituelle Mlle Necker, qui a rendu son nom célèbre dans l'histoire de la littérature. Enfin, lorsqu'en 1786, Gustave III fonda — naturellement d'après le modèle de l'Académie française — une académie suédoise, c'est la rhétorique de Thomas qu'on y suivit dans les éloges obligatoires ou les discours de réception, tandis que le style de Montesquieu fut imité par nos historiens et philosophes.

Dans la première partie du XVIIIe siècle, plusieurs savants suédois ont séjourné longtemps à Paris, par exemple *George Wallin*, qui fit une description de Paris savante, Lutetia parisiorum erudita (Nüremberg, 1722), ainsi qu'un résumé critique de l'histoire de sainte Geneviève. Un peu plus tard *Anders Celsius*, l'inventeur du thermomètre centigrade, a mis en train une expédition française en Laponie, où en compagnie de Maupertuis, il faisait des observations astronomiques et météorologiques. Et à la même époque *Linné* vint à Paris pour achever ses études et démontrer son nouveau système de la nature, ne se doutant pas de l'honneur que les parisiens lui feraient plus tard de donner son nom à une rue située tout près d'ici.

L'influence de la littérature française sur nos belles-lettres

n'est devenue tout à fait prépondérante que par *Olof Dalin* précepteur du jeune prince Gustave, pendant que le comte Tessin était son gouverneur. Dalin était un esprit très habile, poète d'un assez grand talent, mais qui fait époque comme prosateur.

Après Dalin, *Mme Nordenflycht* et les comtes *Creutz* et *Gyllenborg* portaient l'empreinte profonde des idées et de l'esprit français au milieu du XVIIIe siècle. Mais il faut remarquer que Dalin, notre premier journaliste, de même que plusieurs autres beaux esprits, avaient subi l'influence de la littérature anglaise, non seulement de Dryden, Addison et des autres imitateurs de la poésie française, mais aussi de Locke et de Pope ainsi que des successeurs de Thomson, de Young et de Macpherson.

Celle qui a, la première, protégé le Voltairianisme, avec son indifférentisme et même son irrespect, c'est la reine *Louise-Ulrique*, sœur de Frédéric le Grand et mère de notre roi Gustave III.

Le temps ne me permet pas de vous montrer le développement et le progrès « des lumières », c'est-à-dire de la philosophie rationnelle chez nous. Il faut seulement dire que ces idées saisissaient nos esprits surtout sous le règne de *Gustave III*, tandis qu'en Allemagne, notamment du côté des poètes, on commençait à la même époque à s'opposer à l'influence française. Le roi, contrairement à son oncle Frédéric le Grand, encourageait toujours la littérature nationale, et fonda de nouveau un théâtre suédois au lieu du théâtre français, subventionné par sa mère. Mais, comme grand ami de la cour de France, il était profondément attaché à la littérature française, où il trouva les modèles les plus illustres. Il était lui-même auteur de plusieurs pièces de théâtre, où il montre un assez grand talent et dont il a souvent pris les intrigues dans quelque source française.

Nils von Rosenstein, quelque temps secrétaire à l'ambassade de Suède à la cour de France, avait des relations avec

bien des écrivains français, surtout des philosophes. De retour en Suède, et nommé secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise, il érigea en 1793 un monument littéraire au développement des idées rationnelles dans son *Traité sur le progrès des lumières* etc., où il se montrait élève de Condillac et d'Helvetius.

Rosenstein et ses amis, les poètes *Kellgren* et *Léopold*, et la spirituelle *M*me *Lenngren* furent les principaux représentants du goût français et de l'esprit voltairien sous Gustave III et son fils Gustave IV. Dans son journal « Stockholms posten » (le courrier de Stockholm), Kellgren plaidait (dès 1778) en prose et en vers la cause du « sens commun », c'est-à-dire de la raison et de l'humanité. *Voilà la première grande époque de notre littérature*! Le théâtre florissait sous la protection de Gustave III, on traduisait des drames français et on en écrivait de nouveaux dans le même genre, dont plusieurs furent en revanche traduits en français. Racine et encore plus Voltaire furent imités par *Gyllenborg Aderbeth* et *Léopold*. Dans le domaine de la comédie, Molière — dont le premier imitateur suédois fut *Reinhold Modée* (vers 1740) — et Marivaux, puis Regnard et Saint-Foix partageaient avec le grand danois Holberg l'honneur d'être nos modèles. C'est maintenant qu'on introduisit chez nous le vaudeville (*Hallman* et *Envallson*) ; à l'opéra la musique française dominait.

A la musique française, surtout aux vieux airs introduits dans les opéras-comiques, notre génie poétique le plus grand et le plus national, *Bellman*, a pris des motifs pour les mélodies de ses chansons incomparables, où il a peint avec une prodigalité merveilleuse, des tableaux de la vie de Stockholm et des environs de notre capitale.

Il m'est impossible de vous montrer dans ce court exposé, les divers genres de la poésie — la fable, l'ode, le conte poétique, l'épopée — où nos écrivains se sont façonnés d'après les français, comme Boileau, La Fontaine et aussi

La Motte-Houdard, puis J.-B. Rousseau, enfin Voltaire et même Parny.

Il faut seulement ajouter, que l'influence de J.-J. Rousseau s'est parfois montrée à côté de celle de Voltaire. Déjà Mme Nordenflycht avait correspondu avec le grand enthousiaste de la nature, contre lequel elle avait, dans un long poème, défendu le sexe faible au point de vue de l'intelligence. Le plus original des écrivains du groupe sentimental était *Thotild*, esprit fort et farouche; chez lui, comme chez *Lidner* le plus grand poète de ce groupe, l'influence du citoyen de Genève se mêlait à celle de Young et de Macpherson et même de celle de Klopstock et de Gessner.

Peu après on a fait chez nous la connaissance de Gœthe et de Schiller, qui, eux aussi, avaient pendant quelque temps subi l'influence de Rousseau. Et au commencement du XIXe siècle le romantisme, importé d'Allemagne, produisit une guerre victorieuse contre la soi-disant vieille école. L'influence des classiques français allait diminuant. Pendant quelques lustres encore Léopold a défendu avec une verve inépuisable le goût français en combattant la nouvelle école, chez laquelle il faisait remarquer le manque d'ordre et de symétrie ou, comme il l'a dit, « le manque de la pointe d'esprit et du sourire gracieux ». C'est justement grâce à ces qualités éminemment françaises que *Tegnér* le jeune ami de Léopold, est devenu la gloire la plus brillante de la seconde grande époque de notre littérature, époque, qui se distinguait du reste par son romantisme et surtout par son caractère national.

Au XIXe siècle les courants littéraires de la France gagnèrent parfois la Suède. Victor Hugo et le *romantisme* français ont eu une influence assez importante sur le roman comme sur la poésie qui s'occupe d'actualités sociales. Et plus récemment le *réalisme* avec Flaubert, Maupassant et Zola a inspiré nos prosateurs, parmi lesquels en revanche quelques-uns — surtout *Strindberg* — se sont fait connaître en France.

Messieurs, mon petit aperçu est fini.

L'historien n'a pas le devoir de faire d'horoscope. Mais il n'est pas difficile de prévoir que la poésie suédoise aura longtemps, toujours, à profiter des qualités supérieures de la poésie française, la clarté de la composition, le véritable réalisme de la description, le style pur mais brillant, l'expression à la fois exacte et sonore, c'est-à-dire le simple et le naturel, qui constituent les bases de la beauté, comme l'a dit l'immortel auteur de l'*Art poétique* :

« Rien n'est beau que le vrai. »

E. Wrangel,

Professeur à la Faculté des Lettres à l'Université de Lund (Suède).

LA LANGUE ET LA LITTÉRATURE

DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG [1]

Le grand-duché de Luxembourg, enclavé entre la France, l'Allemagne et la Belgique, parle une langue que ne comprennent pas ses puissants voisins. Le dialecte dont il se sert est d'origine essentiellement allemande. Pour le prouver, il n'est pas nécessaire d'entrer dans de savantes discussions; il suffit de rapporter ce qui se passe dans nos écoles primaires. En règle générale, l'enfant, avant d'aller à l'école, ne parle que le patois du pays. A l'école, il commence par apprendre à lire et à écrire l'allemand moderne, et, au bout de quelques mois, il ne comprend pas seulement les questions que le maître lui pose en cette langue et sait même y répondre plus ou moins correctement, mais, avant la fin de l'année, il saisit parfaitement ce qu'on lui lit dans un livre allemand. Ce serait évidemment impossible, si la plupart des radicaux de notre langue ne se retrouvaient pas dans le haut allemand.

Faisons la contre-épreuve de ce que nous avançons et

1. Ouvrages consultés:

1° P. Klein, *Die Sprache der Luxemburger*, 1854.

2° Dr N. Gredt, *Die luxemburger Mundart.* Ihre Bedeutung und ihr Einfluss auf Volkscharakter und Volksbildung. 1870.

3° Les dissertations suivantes, parues dans la revue *Ons Hémecht.*

a) M. Blum, *Zur Litteratur unseres heimathlichen Dialektes*, n° 1, 1895.

b) M. F. Follmann, *Uber die Sprache unserer Urkunden*, n° 4, 1895.

c) J. P. Bourg, *Die luxemburger Mundart*, n° 7, 1895.

d) J. Weber, *Essai de lexicologie luxembourgeoise*, n° 1, 1896.

montrons la manière dont se fait l'étude de la langue française. La seconde année, l'enfant apprend également à lire et à écrire le français. Pour cette langue, les progrès sont, comme de raison, bien plus lents, et c'est un écolier très intelligent qui, à la fin de l'école primaire, comprend ce qu'il lit et sait répondre quelques mots. La cause en est que, en dehors de quelques vocables français qui ont trouvé droit de cité dans notre dialecte, tout, de ce côté, est inconnu, et le vocabulaire et la construction des phrases. Si donc, d'une part, la besogne de l'école primaire, chez nous, est excessivement difficile, il est indiscutable, d'autre part, que le sort d'un enfant de douze ans sachant manier jusqu'à un certain point deux langues si importantes ne laisse pas d'avoir quelque chose d'enviable. L'école primaire enseigne la lexicologie française complète, à l'exception des verbes irréguliers les moins usités ; elle apprend encore la syntaxe pratique du subjonctif et même, en partie, celle du participe passé. Si, à l'école primaire, le français et l'allemand marchent de front, dans les établissements d'instruction moyenne, cette dernière langue, qui est comme la sœur de la nôtre, cède le pas à la première. Dans les classes inférieures de nos gymnases, le programme assigne au français le double des heures de classe de l'allemand, et depuis la Troisième, le nombre des leçons est le même pour les deux langues : le chiffre total des leçons hebdomadaires affectées au français est de quarante et une heures et de vingt-sept pour l'allemand. Dans ces établissements, on répète la lexicologie, on étudie la syntaxe, on lit force auteurs pour terminer le cours par l'histoire de la littérature. Le français enfin sert de langue véhiculaire pour l'arithmétique et les mathématiques, pour la zoologie, la botanique, la physique et la chimie, pour le latin et pour le grec à partir de la Seconde, pour l'histoire universelle et la géographie depuis la Quatrième. L'élève qui a suivi avec succès un de nos établissements d'instruction moyenne sait donc écrire correctement

l'allemand et le français. De là il résulte, et c'est ce que nous voulions prouver par cette petite digression, que le Luxembourgeois, au bout de ses études humanitaires, a à sa disposition les immenses trésors de deux littératures, sans que, pour posséder ces richesses, il ait eu besoin de suivre des cours particuliers ni de travailler en dehors du programme régulier des institutions qu'il a fréquentées. Le français étant la langue administrative du grand-duché, il ne suffit pas toujours de comprendre et de savoir écrire cette langue : l'homme politique, l'avocat, le professeur doivent en outre en acquérir l'usage. Dans ce but, ils vont passer quelque temps en France, de préférence à Paris. Nous serions ingrat, si, l'occasion donnée, nous ne disions pas un mot de l'extrême bienveillance avec laquelle nos compatriotes y sont reçus. La France leur a même permis l'entrée de ses grandes écoles spéciales, dont les élèves, commensaux dévoués pendant le séjour commun, deviennent pour eux des amis pour la vie. C'est à ce sentiment de sympathie réciproque que ce modeste travail doit sa naissance : un camarade de l'école normale nous a engagé à participer au congrès d'histoire littéraire, et, quelque faible que soit notre concours, nous n'avons pas cru devoir manquer à l'appel.

Notre langue se range parmi les dialectes qui se sont développés sous l'influence du moyen allemand, mais dont le haut allemand forme la base. Pendant le ve siècle, les Francs, quittant les bords du Rhin inférieur, s'avancent de plus en plus vers le Sud, chassent les Romains et soumettent des tribus parlant le haut allemand. A ce contact, leur langue, le bas allemand, se rapproche insensiblement du haut allemand et en adopte les sons gutturaux plus aigus. Sur notre territoire, où les Francs se fixent vers la fin du VIIe siècle, cette langue reprend bientôt un caractère plus suave, par suite de l'élément bas allemand que viennent y déposer les 10.000 Saxons qui, au commencement du

IXe siècle, furent transplantés dans nos contrées. Nous savons bien que, historiquement, ce fait n'est pas établi d'une façon incontestable, mais, pour ce qui concerne la langue, il semble indiscutable. Il nous explique l'origine, sur notre sol, d'un dialecte si particulier, sa ressemblance avec d'autres qui se sont formés dans des conditions analogues, tel que le dialecte westphalien et celui de la Transylvanie, où Seisa II attira de nombreux colons saxons. La fusion des éléments constitutifs de notre patois s'est opérée au Xe et au XIe siècle, c'est-à-dire à la fin de la domination de l'ancien haut allemand, de sorte que la formation définitive tombe sous l'influence du moyen allemand, dont notre dialecte a suivi le système phonétique, ce qui fait qu'il ressemble plus au moyen allemand qu'à l'allemand moderne, plus jeune de quatre siècles. Pour préciser, nous disons donc que le dialecte du Luxembourg appartient au groupe des dialectes francs et, plus particulièrement, au dialecte franc du Rhin pour la partie méridionale du pays ou celle qui descend vers la Moselle, tandis qu'au Nord, dans la direction de Saint-Vith, la langue offre un caractère ripuaire prononcé.

Notre dialecte diffère donc sensiblement de la langue allemande proprement dite. De même qu'à l'enfant des écoles, il faut quelque temps pour reconnaître sa langue dans celle que lui parle le maître et pour apprendre les mots qu'il n'y a pas rencontrés, de même l'Allemand qui vient chez nous ne comprend pas tout d'abord notre conversation, tellement les mots, d'origine commune, sont changés dans l'inflexion et dans les terminaisons. Après quelque temps de séjour parmi nous, il saisira le sens des phrases, mais il n'arrivera jamais à parler notre idiome sans accent, comme un vrai Luxembourgeois. C'est que, comme nous le verrons plus loin, nous possédons quelques sons intermédiaires entre deux voyelles, ne correspondant exactement à aucune d'elles, auxquels la bouche doit être habituée dès la première enfance.

Pour montrer quel écart il existe parfois entre des mots purement allemands et des mots luxembourgeois, nous en citerons un certain nombre d'exemples parmi des expressions très usitées. Quelquefois même, les mots signifiant la même chose sont d'origine différente, dans d'autres cas, les deux mots, de même origine, ont une autre signification. En cas de divergence, le mot français traduit toujours l'expression luxembourgeoise.

Box | Hose | pantalon.
Bun | Bahn | voie.
bîjten | zielen | viser.
brîjten | berichten | duper.
Bûr | Brunnen | puits.
Dâbo | Dummkopf | sot.
dâf | taub | sourd.
Depen | Topf | pot.
derno | darnach | après.
Dîr | Thüre | porte.
drepsen | tröpfeln | goutter.
Ěm | Oheim | oncle.
emesos | umsonst | en vain.
émol | einmal | une fois.
éndun | einerlei | indifférent.
enen | unten | sous et dessous.
enerwé | unterwegs | en route.
enîjter | nüchtern | à jeun.
enzwó | irgendwo | quelque part.
èppeş | etwas | quelque chose.
ferwôt | verwegen | audacieux.
Fixšpón | Zündholz | allumette.
Flèsch | Flasche | bouteille.
floribus | im Überfluss | en abondance.
Ful | Vogel | oiseau.
Fox = Fûs | Fuchs | renard.
Glâf | Glauben | croyance.
Grompîr = Gromper | Kartoffel | pomme-de-terre.
Gum | Gaumen | palais (bouche).
Halschét | Hälfte | moitié.
Hâm | Schinken | jambon.
hârem | linksum | à gauche!
Hong | Huhn | poule.
hitibû ἴδι βοῦ | rechtsum | à droite!
hent | heute nacht | cette nuit (l'une des deux).
Géscht | Geist et Gespenst | esprit et fantôme.
iewel = âwer | aber | mais.
Jess! | Jesu! | Jésus!
Jofer | Jungfer | demoiselle.
Kâbes | Kohl | chou.
Kap | Kopf | tête.
Kârmesch | Charmeise = Sperling | moineau.
kedelen | kitzeln | chatouiller.
Kél | Kegel | quille.
kèppen | köpfen | décapiter.
klamen | klettern | grimper.
Klô | Klage | plainte.
knâen | kauen | mâcher.
Krôp | Haken | crochet.
lauschteren | horchen | écouter.
mipsen = stenken | stinken | puer.
Mô | Magen | estomac.
Nôl | Nagel et Nadel | clou et aiguille.
op | auf | sur et dessus.
Pilem = Kessen | Kissen | oreiller.
plâkej = nâkej | nakt | nu.
Schap | Schuppen et Schopf | remise et touffe.
Schep | Schaufel et Krämpe et Trotzmund | pelle et rebords (chapeau) et lèvre boudeuse.
Schnepel | Frack et Schnitzel | habit et rognures.
Seschter | Schwester | sœur.
Skûra | ausgelassen | turbulent.
Špontes (hun) | Mittel haben | avoir de quoi.

Štomp | Stumpf et Schimpf | bout = chicot et injure.
Šteps | Staub | poussière. — Am Šteps sin | angetrunken sein | être grisé.
Štôt | Haushalt | ménage.
Štras | Gurgel | gosier.
štrèken | strecken et bügeln | étendre et repasser.
Štrènz | Giesskanne | arrosoir.
štrepen | abziehen et übervorteilen | écorcher (au propre et au figuré.)
zenter | seither = seit | depuis.

Les mots français dont se sert notre langue sont de deux espèces. Il y en a qui sont d'un usage si général et si exclusif que le mot allemand correspondant n'est jamais employé.

Tels sont entre autres :

Afekôt | avocat.
Afront | affront.
Akont | acompte.
Ambra | embarras.
Anterprenèr | entrepreneur.
Anterprîs | entreprise.
aportèeren | apporter (du chien).
Axionèr | actionnaire.
babelen | habler.
Bak = Prisong | prison.
Balkong | balcon.
Bâl | bal et bail.
Balotâsch | ballottage.
Ban | banlieue.
Bandë | bandit.
Bankrut | banqueroute.
Barrièr | barrière.
Bés | baiser.
Bidë | cheval et le numéro 1 dans le tirage au sort.
Blok | boucle (pantalon).
Braslë | bracelet.
Bulewâr | boulevard.
Bukë | pouquet.
Butek | boutique et personnes ou affaires peu recommandables.
Dessèr | dessert.
Duanié | douanier.
Estrât | estrade.
Expèr | expert.
Expertîs | expertise.
Forschètt | fourchette.
Fôtèll | fauteuil.
Kanaljen | canaille.
Karaf | carafe.
Klènsch | clenche.
Kotlètt | cotelette.
Komper | compère.
Koseng | cousin,
Lantermağik | lanterne magique, signifie chez nous orgue de barbarie.
Matant | tante.
Midel | modèle.
Moschtert | moutarde.
Niwo | niveau.
Nûriss | nourrice.
Panz | panse.
Parapli | parapluie.
Pawé | pavé.
Passerèll | passerelle.
Peiperlenk | papillon.
Plafong | plafond.
Pompjé | pompier.
Portjé | portier
Portmonë = burs | portemonnaie = bourse.
pressèeren | être pressé.
resonèeren | raisonner.
Rezètt | ordonnance (pharmacie).
Talong | talon.
Tâs = Gublë | tasse = gobelet.
Turnë | tournée.
Trez | tresse (cheveux).
zessen | faire cesser = apaiser.
Zôs | sauce.

Voici quelques mots français qui ne sont pas d'un usage tout à fait si fréquent que les précédents, puisqu'il est possible d'exprimer la même chose par un mot luxembourgeois d'origine allemande.

Bal (m.) = balej | ballon.
Bal (f.) | ballot.
Bèk | bec (lampe).
Blok, | am blok | en bloc.
Bretèll | bretelle.
brodëeren | broder.
Dekoraziôn | décoration.
Diwë | duvet et lit de plumes.
Enwelop (son nasal) | enveloppe.
Fars | farce.
femen | fumer.
fèrm | ferme,
Fischi | fichu.
Fissèll | ficelle.
Friko | fricot.
fripen = ğiken | manger avidement.
Ğiken | mâcher du tabac.
Gargul | gargouille.
Gormang | gourmand.
gripsen | gripper (dérober).
Klautjen | cloutier.
Komèr | commère.
kurjôs | curieux, (ne signifie pas avide de voir, de savoir, mais être remarquable et être difficile à contenter).
Messagë | messager.
Metsch | miche.
Mononk | oncle.
Parassol | parasol.
pleimen | plumer dans les deux sens.
Plesëer | plaisir.
proper | propre (propreté).
Profit | profit.
Ramblë | remblai.
Rampârt | rempart.
Ramplassang | remplaçant.
Rèbbë | rebut.
Tôdë | taudis.
tôpen (de taupe) | s'avancer mal assuré.
tôpej | borné.
Torschong | torchon.
Treip | tripe = boudin.
Zôssiss | saucisse.

Par tout le pays, on dit *merci* pour exprimer sa reconnaissance, on dit excusëert, *excusez*, ou encore pardong, *pardon*, quand on passe devant quelqu'un ou dans les occasions semblables. Dans les villes, et notamment dans la capitale, on dit *bonjour*, *bonsoir*, *à revoir*. Le son nasal disparaît, et l'on prononce à peu près boğur, bosoir, arwûor et plus généralement arwâr. On dit également partout mononk matant (oncle, tante) et, chose curieuse, l'adjectif possessif a fini par faire partie intégrante de l'expression, de sorte que nous disons : meng matant, *ma ma tante*. A la campagne, les formules pour souhaiter le bonjour sont gude Muorjen (bon matin) et guden Ôwent (bon soir), mais pour

se séparer, on dit èddë (adieu). Il n'est pas rare que le paysan, en allant à la ville, probablement pour ne pas se faire remarquer comme tel, se serve de l'expression bogur plutôt que de l'autre.

Nous arrivons à la partie la plus embarrassante de ce travail, l'orthographe de notre dialecte. L'orthographe n'est pas fixée encore, c'est pourquoi les mêmes mots se trouvent écrits diversement chez les différents auteurs, ce qui a pour première conséquence fâcheuse le fait que notre langue est si difficile à lire. Tout récemment, on a institué une commission qui a eu pour mission de faire des propositions dans le but d'arrêter l'orthographe à observer et de décider plus tard définitivement les cas encore douteux. Ces propositions viennent de paraître dans la Revue *Ons Hëmecht*. Nous n'allons pas discuter ici cet avant-projet et encore moins nous y conformer, ce qui est notre droit aussi longtemps qu'il n'est pas passé à l'état de loi. Nous nous sommes donné la peine d'étudier — sommairement, puisque le temps pressait — tout ce qui a été écrit sur cette question, et nous sommes convaincu que, si l'on veut vraiment simplifier l'orthographe et faciliter ainsi la lecture et l'écriture de notre langue, ce n'est pas l'étymologie, ni surtout l'affinité de notre dialecte avec l'allemand moderne qu'il faut prendre pour base, mais qu'il importe de suivre des principes presque contraires. Notre dialecte est parlé par presque tous les Luxembourgeois, très peu cependant l'écrivent. Les raisons pour lesquelles il est si rarement écrit sont plusieurs.

Quand il s'agit de publier des choses qui peuvent intéresser également l'étranger, on ne peut pas, évidemment, se servir de notre patois. Si ce qu'on écrit s'adresse uniquement aux compatriotes, on hésite encore à employer le dialecte, parce que, d'une part, on ne sait pas toujours comment écrire les mots et que, par conséquent, le lecteur, à son tour, ne s'en tire que difficilement. Notre dialecte est un langage populaire que l'homme du peuple, avant toute autre

personne, devrait pouvoir lire et savoir écrire. N'est-il pas arrivé et ne peut-il pas arriver tous les jours qu'un modeste artisan sente en lui le feu sacré de la poésie? Faut-il alors que l'homme illettré, poète par la grâce de Dieu, commence par étudier l'étymologie des mots afin de savoir choisir entre les différentes lettres qui représentent le même son? Nous avons même rencontré dans nos recherches des pièces de vers manuscrites, très bien tournées, où l'hésitation dans l'orthographe des mots était manifeste. Nous sommes donc de l'avis de ceux qui croient que l'orthographe de notre dialecte devrait être exclusivement phonétique, qu'il faudrait, en d'autres mots, écrire comme on parle et écarter les lettres superflues. L'étymologie dans ces conditions, serait chose très secondaire et même entièrement négligeable. Ces principes, appliqués à l'alphabet, donnent naissance aux règles suivantes. Les voyelles *a*, *i*, *o*, *u*, et les diphthongues *au* et *ei* sont brèves; quand elles sont longues, nous les écrirons *â*, *î*, *ô*, *û*, *aû*, *eî*. Les syllabes longues ou brèves étant donc suffisamment marquées, il convient de se servir le moins possible des consonnes doubles. L'usage en pourrait être réduit à la lettre *s* qui change de prononciation selon qu'elle est simple ou redoublée et aux consonnes qui suivent la voyelle *e* non muette, pour laquelle on ne peut guère indiquer la quantité, puisqu'elle demande déjà deux espèces d'accent, qui en déterminent la prononciation. Par rapport à la voyelle *e*, en effet, nous nous sommes laissé guider par la circonstance que nous écrivons pour des lecteurs français: e bref, se prononce comme l'e muet français, *é*, comme l'e fermé, et la prononciation de *è* est celle de l'e ouvert français, mais généralement plus rapide. La voyelle u est prononcée comme l'ou francais ou l'u allemand. La consonne f représente les lettres f et v allemandes, le v français est rendu par *w*; *g* est toujours prononcé comme dans gut, garçon, excepté quelques mots empruntés au français, où il faut maintenir la pronon-

ciation du g français devant e et i, ce que nous désignerons par ǧ : ǧenëeren, gêner. La consonne *ch* a de même régulièrement le son guttural comme dans machen, lachen : le ch français est représenté par *sch* ou par *k*. La prononciation adoucie du g, du ch et du j allemand est représentée uniquement par la lettre *j* ; *z* se prononce comme le z allemand dans Zeit, Zahn : tz est superflu ; *x* remplace également chs et ks. Nous insistons tout particulièrement sur la nécessité de faire disparaître la double confusion possible de *g* et de *ch*. Ces consonnes ne représentent pas seulement le même son dans des mots différents, mais possèdent encore chacun une prononciation propre. Si cette difficulté existe dans la langue allemande, au grand ahurissement de nos jeunes écoliers, il n'en résulte aucunement qu'il faille la continuer dans notre dialecte. Quelques difficultés dans la prononciation des voyelles persistent et ne sauraient être indiquées autrement que par des signes orthographiques extraordinaires. Notre langue renferme des sons qui ne sont pas exactement rendus ni par une seule voyelle ni même par une diphthongue. La manière la plus correcte de figurer ces sons intermédiaires consisterait à écrire les deux voyelles l'une au-dessus de l'autre, comme la commission d'ailleurs l'a proposé. Si, dans ces cas, nous préférons cependant nous en tenir à une orthographe plus simple, c'est dans le seul but de faciliter l'impression de ces lettres. C'est ainsi qu'un grand nombre de mots demandent une prononciation produite par le mélange d'un e muet suivi d'un i bref, les deux voyelles énoncées d'une seule émission de voix : dans le moyen allemand, ce son était représenté par ê, î et même par ô. Au lieu donc de superposer l'i sur l'e, dans les exemples de ce genre, nous nous contenterons de marquer cet e par un signe qu'il n'est pas possible de confondre avec aucun autre et dont nous nous servirons dans tous les cas extraordinaires : nous écrirons ë : ǧenëeren, gêner. Dans ce verbe, g est marqué de ce signe, parce qu'il se prononce comme dans

gêner, et e porte le même signe, parce qu'il doit être prononcé comme e suivi d'un i. Ce son ressemble beaucoup à la prononciation du ei français dans *pareil*, tandis que notre diphthongue ei se prononce comme le ai français dans *bataille*.

De même, o bref se prononce souvent comme s'il était suivi d'un u également bref: ce son sera marqué par ŏ : frŏ, gai. Dans les diphthongues, *ie*, *ue*, *uo*, les deux voyelles sont prononcées, sans être cependant séparées; *au* a la prononciation allemande : Mauer, mur. Dans tous les autres cas, quand deux voyelles se suivent, elles sont énoncées l'une après l'autre, comme s'il y avait un tréma sur la seconde : ces voyelles se trouvent réunies par suite d'élision de consonnes : soen, sagen, dire; lëen, lügen, mentir. Dans les syllabes *ant*, *ent*, *ang*, *eng*, toutes les lettres sont prononcées séparément : elles ne représentent donc pas le son nasal français. Les consonnes doubles *st*, *sp* se prononcent diversement selon qu'elles sont placées au commencement, dans le corps ou à la fin des mots et selon qu'elles appartiennent à l'un ou à l'autre idiome du pays. Tantôt les deux lettres sont prononcées seules, comme st et sp en français, tantôt l's correspond à l'allemand sch et il faut dire scht, schp. Pour *st*, on suit assez généralement l'usage d'écrire *scht* à la fin et parfois à la fin et dans l'intérieur des mots, tandis que pour *sp* et *st* quand ils commencent le mot, c'est défigurer les mots que de les écrire autrement que par simple st et sp : toutes les fois qu'il faut prononcer scht et schp et que cela ne se trouve pas indiqué par l'orthographe, nous écrirons št et šp.

Voilà les règles que nous suivrons dans cette première partie de notre étude. Cependant, quand, plus loin, il s'agira de donner des extraits de nos auteurs, nous n'oserons pas changer leur orthographe, mais nous respecterons la manière d'écrire de chacun d'eux. Quoique, comme nous venons de le dire, nous ne nous reconnaissions pas l'autorité néces-

saire pour procéder à une opération d'élagage, il n'en est pas moins vrai que l'orthographe de nos auteurs est loin d'être la même et qu'il serait utile de l'unifier. Nous ne nions point que notre système ne présente encore l'une ou l'autre incomptabilité ; nous affirmons seulement qu'il est plus près de la vérité que celui qui suit servilement l'orthographe de l'allemand moderne, dont, du reste, notre langue ne dérive pas.

Nous n'entreprendrons pas de prouver la parenté de notre dialecte avec le moyen allemand en comparant le système phonétique des deux langues et en y appliquant la loi de la substitution des consonnes. Il sera plus intéressant peut-être, moins aride sûrement, d'examiner, sans entrer toutefois dans les exceptions, quelques parties caractéristiques de notre lexicologie.

Le féminin des substantifs est formé par le changement de *er* et *ert* en *esch* : Kéfer, Kéfesch, acheteur ; Freier, Freiesch, épouseur ; Jêizert, Jêizesch, criard ; Schnauwert Schnauwesch, priseur.

Le pluriel se forme par inflexion : Bâm, Bém, arbre ; Bârt, Bèrt, barbe ; ou bien par l'addition de *er*, accompagné parfois du changement de la voyelle radicale : Bètt, Bètter, lit ; Besch, Bescher, bois ; Glâs, Glieser, verre ; Grâf, Griewer tombe ; ou encore par l'addition de *en* : Flèsch Flèschen, bouteille ; Bènk, Bènken, banc ; Bés, Bésen, baiser ; Dĕer, Dĕeren, animal.

L'article défini, au masculin singulier, est *den* (*de*), au pluriel du masculin, au singulier et au pluriel du féminin *d*, et *t*, aux deux genres du neutre. Il nous semble préférable de fixer l'article des substantifs féminins et neutres, au lieu de l'assimiler à la consonne qui suit. La prononciation ne change pas pour cela, pourquoi donc exiger que quiconque veut écrire la langue sache à quelle catégorie appartient la consonne initiale de chaque mot.

Dans la déclinaison, il importe de noter surtout la forma-

tion du génitif, qui, comme en Français, se fait par la préposition fun, de, se construisant avec le datif, ce qui donne donc :

den Drâm | le songe	de Besch	d Frâ | la femme
fun dem Drâm (=fum Drâm) | du songe	fun dem (= fum) Besch	fun der Frâ
t Râd la roue		
fun dem Râd		

L'article indéfini est *en* [*e*] au masculin et au neutre, *èng* au féminin : e Fescher, un pêcheur; en Arbejter, un ouvrier, e Kant, un enfant; en Hierz, un cœur; eng mam, une mère.

L'adjectif est variable seulement quand il précède le substantif; comme attribut, il est invariable.

Le comparatif de supériorité est exprimé par *mĕ*, plus, quelquefois par terminaison : bèsser, meilleur, lĕwer de préférence. Le superlatif ajoute *st* au positif : klèng, petit, klèngst ; mais on dit : de bèschten, le meilleur ; dĕ méscht, la plupart.

De 13 à 19, on ajoute zeng, dix, aux numéraux simples : dreîzeng, treize; dans les composés, le petit chiffre précède : sèx an dressej, trente-six. Voici quelques exemples de numéraux ordinaux : den ĕschten, le premier; den âchten, le huitième ; den zwanzejsten, le vingtième ; den dausensten, le millième.

Dans le pronom personnel, c'est celui de la troisième personne qui est surtout irrégulier.

hien (accentué=lui) *en* (conjonctif : il)	hîr | à elle, lui
hie | — — *e* | — —	sî | la, elle
fun him, fun em | de lui	*hat* (neutre accentué) *et* (neutre conj.)
him, em | à lui, lui	fun him, (em)
hien, en | lui, le	him, (em)
sî | elle	hat | et
fun hîr | d'elle	

Pluriel des trois genres.

sî
fun hinen, (en)
hinen, (en)
sî

Pour marquer la possession, on dit exceptionnellement comme en français : les cahiers des garçons. t Hèfter fun de Jongen, mais la manière régulière d'exprimer cette phrase est différente et tout à fait particulière à notre dialecte : on dit : de Jongen hîr Hèfter : aux garçons leurs cahiers.

Le pronom ou adjectif démonstratif est : *desen* (dese), ce, cet, celui-ci ; *dess*, cette, celle-ci ; *det* (neutre), ce, cette, ceci : desen Ôwent, ce soir ; dese pap, ce père ; dess Auer, cette montre ; det Hâus, cette maison. *Dén* (dé), celui-là ; *dé*, celle-là ; *dât* (neutre) cela : dén Hèr. ce monsieur-là ; dé Frent, cet ami-là ; dë Dîr, cette porte-là ; dât Tentefâs, cet encrier-là ; get mer det ôder dât, donnez-moi ceci ou cela.

Le pronom relatif est identique au second des pronoms démonstratifs, de sorte que *celui-là qui* est exprimé par dén dén, *ceux qui* par dë dë, *à ceux à qui* par dénen dénen.

On signifie *mèr* ou *én*, ce dernier placé après le verbe : *on dit* signifie donc mèr sét ou et sét én.

L'adjectif aucun est traduit par *kén* (ké) pour le masculin et le neutre et par *kèng* pour le féminin, au pluriel il fait *kèng* pour les trois genres. Le pronom aucun est rendu également par *kén* au masculin, *kèng* au féminin, mais au neutre par *kénť* : kén Deîwel (diable), ké Fanger (doigt), kèng Dreps (goutte), kén Ènn (fin), ké Grâs (herbe), kèng Mènner (hommes), kèng Praumen (prunes), kèng Èr (œufs).

Le futur des verbes est formé, comme en allemand, par le présent de l'indicatif de l'auxilliaire *wèrden* : ej wèrt, du wèrz, hie wèrt, sî wèrt, hat (et) wèrt (neutre), mîr wèrden (wèrde), dîr wèrt, sî wèrden (wèrde) : mîr wèrden dôsin, nous serons présents, nous y serons.

Les autres verbes auxiliaires sont : *sin*, être ; *hun*, avoir ; *gin*, devenir.

Ind. prés.	Imparfait	Conditionnel	Impératif	Part. passé
—	—	—	—	—
ej sin, je suis	wôr=wâr, j'étais	wir, je serais	sief, sois	gewieschtsin,
du bas	wôrs	wirs	sieft	avoir été
hien = en as	wôr	wir		
mir si(n)	wôre(n)	wire(n)		
dir sit	wôrt	wirt		
si si(n).	wore(n)	wire(n)		
ej hun, j'ai	hât, j'avais	hètt=gĕf hun, j'aurais	hief, aie	gehuôt =
du huôs	hâts	hètts = gĕfs hun	hieft	gehât hun,
hien=en huôt	hât	hètt=gĕf hun		avoir eu
mir hu(n)	hâte(n)	hètte(n)=gĕwen hun		
dir huôt (hut)	hât	hètt = gĕft hun		
si hu(n)	hâte(n)	hètte(n) = gĕwen hun		

Ind. prés.	Imparf.	Condit. prés.	Condit. passé	Impératif	Part. pas.
—	—	—	—	—	—
ej gin	gŏf	gĕf (gin)	wir gin	gef	gi sin =
du ges	gŏfs	gĕfs	wirs gin	get	si gin,
hien (e) get	gŏf	gĕf	wir gin		avoir été
mir gi(n)	gŏwe(n)	gĕwe(n)	wire gin		
dir get (git)	gŏft	gĕft	wirt gin		
sì gi(n)	gŏwe(n)	gĕwe(n)	wire gin		

Ce dernier auxiliaire sert à former le passif: du ges gesin tu es vu ; du gĕfs ansgelâcht (gin), tu serais plaisanté. Il forme également le conditionnel présent de tous les verbes : ej gĕf lâfen, je courrais, le conditionnel passé cependant : ej wir gelâf(t) j'aurais couru et ej hètt gelâcht, j'aurais ri.

Ce même verbe gin, conjugué avec avoir, signifie donner : ej hun em et gin, je le lui ai donné.

Nous donnerons ci-après un certain nombre de verbes très usités, non pas tant pour montrer combien ils sont irréguliers que pour faire voir quelle différence il existe entre leur conjugaison et celle des verbes allemands qui ont la même signification. En dehors des verbes auxiliaires, l'imparfait de l'indicatif est généralement remplacé par le passé indéfini. Nous ne citerons donc que l'infinitif, la première personne de l'indicatif présent et le participe passé.

Les temps du verbe luxembourgeois sont suivis des formes allemandes respectives. Il est inutile d'ajouter le pronom personnel.

Infinitif	Indicatif présent	Participe passé
banen | binden | lier	banen | binde	gebonen | gebunden
bedrêen | betrügen | tromper	bedrêen | betrüge	bedrun | betrogen
beštuoden | heiraten | marier |	beštuoden | heirate	beštuot | geheiratet
bieden | beten et bitten | prier (dans les deux sens)	bieden | bete | bitte |	gebët | gebetet | gebeten
briejen | brechen | casser	briejen | breche	gebrach (t) | gebrochen
drenken | trinken | boire	drenken | trinke	gedronk (t) | getrunken
drôen | tragen | porter	drôen | trage	gedrôn | getragen
dun | thun | faire	dun | thue	gedun (gedôn) gethan
erfèeren | erschrecken | effrayer qqn. et s'effrayer	erfèeren | erschrecke	erfeert | erschrocken et erschreckt
fanen | finden | trouver	fanen | finde	font | gefunden
nferènnen | schimpfen | invectiver	fernènnen | schimpfe	fernant | geschimpft
flëen | fliegen | voler	flëen | fliege	geflun = geflugen | geflogen
goen | gehen | marcher = aller	gin | gehe	gangen | gegangen
hierden (hèrden) | aushalten supporter	hierden | halte aus	gehiert (gehèrt) ausgehalten
iessen (éssen) | essen | manger	iessen (éssen) | esse	giest (gés) | gegessen
jéen | fortjagen | chasser qqn.	jéen | jage	gejét (gejôt) | gejagt
jôen | jagen | chasser (gibier)	jôen | jage	gejôt | gejagt
klôen | klagen | lamenter	klôen | klage	geklôt | geklagt
krëen | kriegen | recevoir	krëen | kriege	krit | gekriegt
lëen | lügen | mentir	lëen | lüge	gelun = gelugen | gelogen
leien | liegen | être couché	leien | liege	geléen | gelegen
lënen | leihen et entlehnen | prêter et emprunter	lënen | leihe | entlehne	gelënt | geliehen et entlehnt
sezen | sitzen | être assis	sezen | sitze	gesés (t) | gesessen
sèzen | setzen | poser et planter	sèzen | setze	gesât | gesetzt
speizen | speien | cracher	speizen | speie	gešpaût | gespieen
zilen | grossziehen | élever	zilen | zichegross	gezilt | grossgezogen

Pour finir, énumérons encore quelques mots invariables d'un usage très fréquent: *hei* = *elei*, hier, ici ; *do* = *elo*, da, là ; *haut*, heute, aujourd'hui ; *emer*, immer, toujours ; *sos*,

sonst, autrefois et autrement ; *net*, nicht, ne pas, n'est-ce pas?, et ne le fais pas! *nén*, nein, non ; *dax* (oft), oft, souvent ; *kés* = *kémol* = *kémols*, keinmal, nie, jamais ; *gèr*, gerne, volontiers ; *lëwer*, lieber, plus volontiers et plutôt; *bâl*, bald, bientôt ; *ëschter*, frûher, plus tôt ; *niewen*, neben, à côté, près ; *derniewent*, daneben, à côté et en outre ; *iwer*, über, au-dessus et par-dessus ; *iewel* = *ôwer* = *âwer* = *mè*, aber, mais ; *ewèll*, jetzt, maintenant ; *wèll*, weil, parce que ; *exprèss*, absichtlich, à dessein, exprès ; *jé*, *dajé*, allons, en avant, d'accord ! *och*, ach, hélas ! *wèj ewèj*, weg ! en arrière ! *fij*, pfui, fi !

Sur le territoire du grand-duché actuel, quelque restreint qu'il soit, il s'est développé quatre idiomes qui diffèrent assez sensiblement l'un de l'autre. Quoique le Luxembourgeois les comprenne aisément tous les quatre, il y a cependant des mots dans ceux de la Sûre et des Ardennes dont la signification échappe à l'habitant de la capitale. En dehors de ces particularités assez marquantes, puisqu'elles ont créé plusieurs sortes de patois, des écarts moins importants existent dans l'intérieur des idiomes mêmes, ils s'en trouve souvent d'une localité à la plus voisine. C'est ainsi que, pour ne citer qu'un exemple, dans un village qui ressortit du dialecte de l'Alzette, on prononce, dans le corps des mots, *st* comme *scht* et dans le village voisin qui n'est qu'à vingt minutes, on prononce *st* : Hèngscht et Hèngst, étalon ; Paschtöer et Pestöer, curé. Dans un autre village, tout aussi près du premier, le participe passé de *gesin*, voir, fait *gesengen*, tandis que, partout ailleurs, il est identique à l'infinitif.

Le plus important des idiomes est celui de la capitale, parce que nos deux poètes nationaux s'en sont servis. C'est celui qu'on appelle de l'Alzette, nom qu'il tire du petit fleuve qui traverse les faubourgs de la ville. Bien que le dialecte de la capitale soit parlé sur un parcours de plusieurs lieues par les villages avoisinants, il renferme quelques singularités qui sont propres à la ville de Luxembourg.

Dans la capitale seule, on dit *neîscht*, rien, les voisins disent *nëscht*, et la Sûre, *nëst* ; la capitale dit *mûr*, demain, et les voisins, *mâr*, sur la Sûre on dit également *mûr* ; la capitale, dans plusieurs mots, emploie *o* au lieu de *u* : Boch, livre; Doch, drap ; Koch, gâteau; et *ie* au lieu de *è* et *é* : iessen (éssen), manger ; gier (gèr), volontiers; Hierz (Hèrz) cœur; Mierz (Mèrz), mars. Les trois autres idiomes sont ceux de la Moselle, de la Sûre ou d'Echternach, ville située sur la Sûre, et des Ardennes.

Dans l'idiome de la Moselle, la consonne qui suit *o* et *e* est redoublée : Korref, Korb, corbeille ; Bèrrej, Berg, montagne; Hèrrscht, Herbst, automne; *s* et *st* sont prononcés comme *sch* et *scht* dans les verbes et les adjectifs : dir špâscht (ailleurs : špâst), vous plaisantez; dë schënscht (ailleurs : schënst), la plus belle ; du basch (ailleurs : bas), tu es. Dans l'idiome de la Sûre, *st*, dans l'intérieur et à la fin des mots est plus rarement prononcé comme *scht* : Méster (ailleurs : Méschter), maître; Koster, sacristain ; Brost, poitrine; ŏ est remplacé par *u* : Brut (Brŏt), pain; dut, mort; *e* et *è* deviennent souvent *é* : Kép (ailleurs : Kèpp); Mésser (Mèsser), couteau ; Pékeljen (Pèkeljen), petit paquet ; *i* s'emploie à la place de ĕ : Kli (Klĕ), trèfle ; sil, âme; schin, beau ; biss, fâché. Dans les Ardennes, la voyelle *a* remplace souvent les voyelles *e*, *u*, *o* et *uo* : dranken, (pour drenken) boire ; fan (fun), de ; salt (solt), vous devez ; beštâden (beštuoden), marier; wâl (wuol), bien, *ng* y est plus fréquemment employé que dans les autres idiomes : fèng (feîn), beaucoup ; èngt (ént), un (neutre) ; *k* remplace *t* : nek (net), ne pas etc. Nous pourrions augmenter les exemples de divergence, mais cette question n'est que d'une importance secondaire pour le lecteur de cette courte notice.

Le dialecte luxembourgeois est parlé sur le territoire du grand-duché, à l'exception de deux localités où prédomine le wallon. Il l'est encore, ou est du moins compris, dans les contrées qui, en 1815, ont été cédées à la Prusse, c'est-à-

dire sur la rive droite de la Moselle et la rive gauche de la Sarre, dans une grande partie des circonscriptions de Bittbourg et de Saint-Vith, de même que dans une partie des régions qui ont été abandonnées à la Belgique. A Arlon et à une certaine distance au delà, on parle le même dialecte que chez nous, quelques nuances exceptées. Au-dessus de Martelange cependant, le wallon l'emporte et entre même jusque dans notre pays ; à Bastogne, notre dialecte n'existe plus. Dans les localités qui, en suite de la paix des Pyrénées, ont passé à la France, la langue française, avant la cession déjà, prédominait partout, Thionville exceptée, à tel point que les chartes relatives à cette contrée sont écrites en français.

La littérature [1] du grand-duché ne vient que de naître : elle date de la seconde moitié du XIXe siècle. Nous ne nions pas qu'il n'y ait eu, plus tôt déjà, l'une ou l'autre production littéraire remarquable — nous en citerons même plus loin — mais elles ont été extrêmement rares et sont éclipsées par les chefs-d'œuvre qui surgirent pendant ces quarante dernières années. Dans quelques mois, sur une place de la capitale, le Luxembourg érigera un monument commun à ses deux grands poètes nationaux. Nous nous conformerons à l'enseignement qui s'en déduit : nous ne rechercherons pas lequel des deux l'emporte sur l'autre, mais nous nous réjouissons de ce que l'un et l'autre se sont illustrés de manière qu'il est difficile, sinon impossible, de décider la question. Nous ne savons pas si l'appréciation que nous donnons des chefs-d'œuvre de notre littérature est celle de tout le monde. Pour former notre opinion, nous ne nous sommes laissé inspirer que par la lecture des ouvrages que nous analysons. Dans le choix des pièces à citer, nous avons

1. Cette notice ayant été terminée au mois de juin 1900, les productions littéraires postérieures à cette date n'ont pu être prises en considération.

usé d'une grande liberté. Pour atteindre notre but, qui était de limiter dans la mesure du possible les citations de textes, puisqu'il s'agit d'une langue inconnue au-dehors, nous nous sommes contenté, en effet, de transcrire l'une ou l'autre strophe d'une pièce de vers, voire même l'un ou l'autre vers d'une strophe. Quant à l'orthographe qui, sous peu, sera uniformément simplifiée, il faut, pour le moment, rabattre quelque peu sur les règles que nous avons suivies plus haut. C'est ainsi que, par exemple, la prononciation de la consonne ch et de la consonne g change suivant les mots et que, après des voyelles brèves de nature, on rencontre souvent des consonnes redoublées. La traduction que nous donnons est littérale, pour autant qu'une traduction littérale ne fait pas violence à la langue française.

Nous commençons par l'aîné de nos deux principaux poètes. *Michel Lentz*, né à Luxembourg en 1820, conseiller à la chambre des comptes, mort en 1893, a publié deux volumes de chansons et de poésies, le premier en 1873, l'autre en 1887. L'un a pour titre : *Śpâss an Ierscht*, Choses plaisantes et choses sérieuses, et comprend quatre-vingt-trois chansons et soixante-dix-neuf poésies. L'autre est intitulé : *Hierschtblumen*, Fleurs d'automne, et renferme deux cents pièces de vers. Ce qui caractérise surtout Lentz, c'est son amour passionné de la patrie luxembourgeoise : c'est son pays natal qu'il chante de préférence à tout autre objet.

Ech sangen am lëfsten	Je chante avec le plus de plaisir
Fun der Hémecht sŏ lëf,	Ma patrie qui m'est si chère,
Dèr ech mat dem Hierz gier	A laquelle de tout mon cœur
All Liddercher gëf.	Je consacre tous mes vers.

et ailleurs :

Meî Land as meî Liewen,	Mon pays est ma vie,
Meng Lëft'as meî Land!...	Mon pays est mon amour,
Meî Land as mein Dènken,	Mon pays est ma pensée,
Meîn Dràm, meî Gebiet...	Mon rêve et ma prière.

Cette patrie n'est ni grande ni puissante, mais elle est libre.

Et as net mèchteg, t'as net gröss,

Sèng Grènzen dë sin ènk,
Dach Gott dèn hûot him an de Schòss
Geluogt dât reîchst Geschènk :
Dât as seng Freîhét, d'eise Burg,

Wö fèst un hènkt meî Letzeburg.

Elle n'est pas puissante, elle n'est [pas grande,
Ses limites sont étroites ;
Mais Dieu a placé sur ses genoux
Le plus riche de tous les cadeaux :
C'est la liberté, cette citadelle d'ai- [rain
A laquelle mon Luxembourg s'est [fortement attaché.

Si nous disons que Lentz chante avant tout la terre natale, il faut entendre le mot chanter dans les deux acceptions, car notre poète est en même temps grand amateur et grand connaisseur de musique. La plupart des mélodies, sur lesquelles se chantent ses vers, il les a composées lui-même, d'autres lui ont été fournies par des amis ou sont de vieux airs connus, dont le texte a été ainsi avantageusement changé.

A l'occasion de l'inauguration de nos premiers chemins de fer, Lentz composa une pièce de vers qu'il mit lui-même en musique. Elle est devenue le chant patriotique par excellence, et tout Luxembourgeois en sait par cœur au moins la première strophe. Dans toutes les fêtes publiques, dans toutes les retraites aux flambeaux, *le Feierwôn*, le char de feu, joué ou chanté, électrise les masses, tout aussi bien par la mélodie de cette marche allègre que par les paroles qui respirent l'amour du sol natal. Le carillon de la cathédrale, du reste, ne cesse, nuit et jour, de nous répéter cet air si sympathique.

Un autre morceau de Lentz partage avec celui dont nous venons de parler l'honneur d'être de toutes les fêtes patriotiques et de toutes les réunions intimes. L'air en a été composé par Zinnen, un de nos compatriotes mort récemment à Paris et dont les restes mortels vont être ramenés dans le grand-duché. Le texte et la mélodie de *Ons Hëmecht*,

notre patrie, ont un caractère plutôt méditatif, mélancolique même. La dernière strophe — nous y reviendrons plus loin — ne manque jamais de produire une grande émotion, tellement les vœux qui y sont exprimés sont sincères et dans la bouche de l'auteur et dans celle qui les chante après lui. Voici la première strophe de chacun de ces deux hymnes nationaux.

De Feierwôn dén as berét
E peîft durch d'Loft a fort et gét
Am Daûschen iwer d' Strôss fun [Eisen
An hie gét stolz den Noper weisen,
Dat mîr nun och de Wé hun font
Zum ĕweg grösse Felkerbond.

Kommt hier aûs Frankreich, Belgie, [Preisen
Mir wellen iech ons Hémecht wei- [sen :
Frot dîr no alle Seîten hin,
Wĕ mîr esŏ zefride sin.

Le char de feu est tout prêt,
Il siffle par l'air et s'en va au loin ;
En grondant le long de la voie fer- [rée
Il veut, tout fier, prouver aux voi- [sins
Qu'à notre tour nous avons trouvé [le chemin
Qui mène à l'éternelle grande allian- [ce des peuples.

Venez, Français, Belges, Prussiens,
Nous vous montrerons notre patrie :
Informez-vous de tous les côtés
Combien nous sommes contents.

Wŏ d'Uolzecht durech d'Wisen zĕt,
Durch d'Fielzen d'Sauer brecht,
Wŏ d' Rief lanscht d' Musel dofteg blĕt,
Den Himmel Weîn ons mecht
Dat as onst Land, fir dât mer gĕf
Heiniden alles wo'n,
Onst Hémechsland dât mir sŏ dĕf
An onsen Hierzer dro'n.

Où l'Alzette se traîne à travers les [prés,
Où la Sûre se fraye passage par les [rochers,
Où la vigne parfumée fleurit le long [de la Moselle
Et le ciel mûrit notre vin,
C'est le pays pour lequel, ici-bas,
Nous risquerions tout ;
C'est notre patrie que nous portons
Au fond de notre cœur.

Notre poète a publié 350 chansons et poésies, non compris celles qui sont postérieures à 1887. Il est donc évident que les sujets traités par lui sont extrêmement nombreux. Nous ne pourrons qu'en effleurer quelques-uns. Après l'amour de la patrie, le poète chante l'amour de

l'homme pour la femme, l'amour sincère, profond, inaltérable, c'est-à-dire la famille :

Wan ech e Kinek wier
An du hès méch net gier,
Ké Mensch wier secherlech
Mě arm wě ech:
Ech gěf fir dech meng Kònr,
Wèll uně déch um Trŏn
Wier d' Ierd èng traureg Héd:
Kèng Blum, kèng Fréd.

Si j'étais roi
Sans être aimé de toi,
Aucun homme sûrement
Ne serait plus pauvre que moi:
Pour toi, je donnerais ma couronne,
Car, sans toi, sur le trône
La terre serait une triste lande
Sans fleur et sans joie.

La mère est l'amie la plus sûre des enfants. Les rêves de la jeunesse s'évanouissent, mais l'amour d'une mère ne se dément jamais. A plus d'un d'entre nous, les trois derniers vers de cette strophe éveillent des regrets hélas! irréparables.

Zenter as meng Mamm gešponnen
An um Speîcher d' Riedchen stét,
Si meng golden Drém ferschwon-
[nen
An ech wéss fun Trěn a Léd.
Gott, wan ech nach émol sěss
Bei dem Riedchen hir zu Féss,
Wě meng Mamm nach huôt gespon-
[nen!

Depuis que ma mère a cessé de filer
Et que le rouet se trouve relégué
[au grenier,
Mes rêves dorés se sont dissipés
Et je connais les larmes et les peines.
Dieu, si une seule fois encore j'étais
[assis
Près du rouet aux pieds de ma
[mère
Alors qu'elle filait encore!

Dans une pièce de vers parue dans la Revue *le Luxemburger Land*, Lentz a exprimé le même sentiment.

Hûos du deng Mamm nach, o da
[stré
Wŏhin se nemme gét
Hir lauter Blumen op de Wé,
Dat sî net wě sech dét.
Du wés et net, wěs du nach klèng,
Wat sî fir dech gedôn
An îweral dir Dier a Stèng
Aus dengem Wé gedrôn.

As-tu encore ta mère, eh bien, par-
[tout
Où elle dirige son pas, répands
Des fleurs sur son chemin,
Pour qu'elle ne se blesse pas le
[pied.
Tu ne sais pas ce que, quand tu étais
[petit,
Elle a fait pour toi,
Et comment de ton chemin
Elle a écarté les épines et les pier-
[res.

La fable *le corbeau et le renard*, que Lentz a supérieurement rendue dans notre patois, est, à côté du *Feierwón* et de *Ons Hémecht* la chanson qui est le plus universellement chantée dans le pays. Elle est remarquable encore par les mots français qui commencent le premier vers.

Bonjour, Hèrr Komper Kuob ma sot [wë gét et iech?
Ech danke, Komper Fûss, et gét mer [gut an iech?
Meng Kanner sin och wuol, dem [Jengsten èppes félt,
Et hûot de Schnapp erwescht t lèscht [an der grösser Kélt
Op d' Weis fum tra la la la...

Bonjour, monsieur le corbeau, mais [dites, comment allez-vous?
Je remercie, compère renard, je vais [bien et vous?
Mes enfants se portent bien aussi, [excepté le plus jeune
Qui a attrapé un rhume, dernière- [ment, par le grand froid,
Sur l'air du tra la la la.

Nous ajoutons la dernière strophe de la fable, ainsi que de celle : *la grenouille et le bœuf*, parce que, à notre avis, dans l'un et dans l'autre cas, il n'est pas possible de montrer plus nettement et plus délicatement à la fois ce que ces deux apologues doivent nous apprendre.

Nu laûschtert nach d'Moral fun dèr [Geschichtchen hei,
Dir Kuoben gröss a klèng, get ûocht [si ass net nei:
E Gurmang huôt gesot, dat mer net [schwètze soll,
Wa mer de Kës gier est a mer de [Mond huôt foll.

Maintenant écoutez la morale de [cette petite histoire-ci
Corbeaux grands et petits, elle n'est [pas neuve :
Un gourmand disait qu'on ne doit [pas parler,
Si l'on aime à manger le fromage et [qu'on ait la bouche pleine.

Aus deser Fabel helt d'Moral sech [lìcht eraûs.
Dén nemmen é Su huôt, de gef kèng [zwé Su aûs
A bleif bei senger Schip, waun hìe [Kè Frak kann hun,
An dè kén Hut kann drôn, dé soll [èng Kâp un dun.

De cette fable, la morale se déduit [facilement :
Que celui qui n'a qu'un sou n'en dé- [pense pas deux
Et se contente d'une blouse, s'il ne [peut pas avoir d'habit,
Et que quiconque n'a pas de chapeau [se coiffe d'une casquette.

Nous ne devons pas oublier non plus de citer, en partie du moins, la pièce : *Ons Armë*, notre armée. Sous une

forme plaisante, le poète y fait allusion à une institution qui est pour une bonne part dans le bonheur de notre petit pays et lui crée une position unique dans le monde. Le Luxembourg, pour toute armée, possède deux cents soldats, pas même un homme par mille habitants, et, circonstance plus exceptionnelle encore, ces deux cents hommes sont des volontaires qui se destinent à la carrière de gendarmes, de gardes-forestiers et de douaniers.

Mir hu kèng Bataliönen
An nemmen dreî Kanönen.
Zwö schëssen op de Kineksdag

An hu ké Mensch nach döt gemâch;
Dë drett derfun dë rascht
Wèll s'as scho lang gebascht.
Zwé honnert Man, kén Hoer më

Das onsem Land seng ganz Armë,
Mir braûche weider net;
Dir kent se beiené gesin,
Wa Sondes si an d' Kirech gin

Licht wë en man am trett.

Nous n'avons pas des bataillons
Et seulement trois canons,
Dont deux tirent le jour du Grand-[Duc

Et n'ont jamais tué personne;
Le troisième repose,
Car, depuis longtemps, il est fêlé.
Deux cents hommes, pas un fil de [plus,

Voilà toute l'armée de notre pays,
Et c'est tout ce qu'il nous faut.
Vous pouvez les voir ensemble
Quand, le dimanche, ils vont à l'é-[glise

Légers, au pas cadencé, comme un [seul homme.

Pour nous résumer et répéter une dernière fois que c'est l'amour de la patrie qui a inspiré la muse de Lentz, nous citerons quelques vers de la quatrième strophe de l'épitaphe qu'il s'est composée lui-même.

Hei röt e Letzeburger Kand,

Dem neischt më lëf wor wë seî [Land,
Dat hien am Hierz durch Fréd a [Plo'n
Huôt allenènne mat gedro'n.

Ici repose un enfant du Luxem-[bourg

A qui rien ne fut plus cher que son [pays.
A travers les joies et les misères de [la vie,
Il l'a partout emporté dans son [cœur.

Le second poète national, *Edmond de la Fontaine*, naquit à Luxembourg en 1823, fut avocat et puis juge de paix et mourut en 1891. Nous ne nous arrêterons pas aux produc-

tions purement lyriques et satiriques de de la Fontaine encore tout jeune, nous abordons immédiatement ses pièces théâtrales qui l'ont rendu immortel dans son pays. En littérature, de la Fontaine est mieux connu sous le pseudonyme de *Dicks*, de dick, gros, surnom que lui a valu sa taille trapue. D'autres racontent que, à l'école, de la Fontaine aurait prononcé *diks* le mot français *dix*, ce qui lui aurait valu le sobriquet de *Dicks* de la part de ses condisciples. Il s'en serait si peu fâché qu'il en aurait fait son pseudonyme. Dicks a de commun avec Lentz ce talent si remarquable de composer lui-même les airs sur lesquels sont chantés ses couplets. Ces mélodies, en général fort bien réussies, et le texte si populaire ont gravé dans la mémoire et dans le cœur de tous les Luxembourgeois les valses, les quadrilles et les galops disséminés dans les pièces que l'auteur appelle des comédies. Le terme qui s'y applique le plus exactement, à une petite nuance près, c'est le nom de vaudeville. Ce sont donc de petites comédies en prose mêlées de couplets composés sur des airs populaires, ou plutôt sur des airs que les couplets de Dicks ont rendu populaires. A l'exception d'une seule, les opérettes de Dicks sont en un acte. L'action en est fort simple, mais les personnages sont des types pris dans le peuple, ce qui fait que, aujourd'hui encore, elles sont jouées avec grand succès. L'engouement qu'elles ont provoqué autrefois a été immense, puisque, en dehors des qualités mentionnées ci-dessus, c'étaient les premières pièces de théâtre où le public entendît parler sa propre langue. Si le succès des représentations va peut-être quelque peu diminuant, c'est que d'autres compositions dramatiques en patois, plus artistement construites, plus modernes en un mot, ont succédé à ces premiers essais et satisfont plus complètement le goût aujourd'hui plus exigeant des spectateurs. Mais ce qui ne faiblira jamais, ce qui restera jeune comme la nature au printemps, ce sont ces compositions lyriques dont la sève abondante ne constitue

pas seulement la force vitale des pièces où elles se trouvent mêlées, mais suffit encore à les faire vivre, à elles seules, dans toutes les mémoires. Le poète cherche avant tout à amuser, à plaire et, dans plus d'un de ses vaudevilles, il va jusqu'à dire : *nunc plaudite.* Nous ne voulons pas dire toutefois qu'il ne s'en dégage aucune leçon morale. Il y en a, et si, parfois, elle ne s'impose pas très nettement, le poète y supplée en déposant dans les couplets l'un ou l'autre enseignement à l'adresse des auditeurs. D'ailleurs, nous estimons que c'est un bien grand mérite déjà, si l'auteur réussit à égayer l'esprit d'une manière décente et à le détourner pour quelques moments des exigences et des misères de la vie journalière. Sur les neuf comédies, qui ont paru du vivant de Dicks, nous examinerons en détail trois, dont deux ont été représentées pour la première fois en 1855 et la troisième, en 1856. Une jeune fille est la fiancée d'un ramoneur. Un vieux relieur, possédant quelques rentes, se porte candidat à son tour et exerce une pression sur la jenne fille et surtout sur la mère de celle-ci par la circonstance que, il y a des années, il a prêté de l'argent au père de famille. Cet argent a été rendu avant la mort de ce dernier, qui, toutefois, a négligé de se faire rendre le billet constatant la dette contractée. C'est cette reconnaissance qui, à l'avis du relieur, doit lui procurer le consentement de la mère et lui ouvrir le cœur de la jeune fille. Entre temps, les fiancés combinent un plan qui doit éconduire le fâcheux galant. Dans l'entrevue qui lui est accordée, il devra prouver que la famille est sa débitrice. Il apporte le malencontreux billet et le tire de son portefeuille, qu'il fait admirer comme un chef-d'œuvre de son métier. A la jeune fille, qui trouve qu'il est tout de même un peu mûr, maître relieur veut montrer le contraire en dansant avec elle quelques pas alertes qui lui coupent la respiration et l'obligent à enlever sa redingote et à la déposer sur une chaise. Pendant que l'objet de ses désirs implique le vieil avare dans une conversation et lui fait force compli-

ments sur sa verdeur, le ramoneur sort de la cheminée et s'empare du portefeuille. Dès lors, le dénouement ne se fait plus attendre : le malhonnête créancier est mis à la porte, non sans avoir avoué que la dette qu'il réclamait est depuis longtemps payée. L'intrigue de cette pièce, qui a pour titre *de Scholtscheîn*, le billet de créance, tout à fait simple, ne manque pas d'originalité, et il est très facile de saisir le but moral de la mise en scène. En affaires, il est prudent de ne pas trop se fier à la délicatesse du prochain ; il ne faut pas non plus avoir trop bonne opinion de sa personne, mais faire toujours la part naturelle de ses défauts.

Parmi les beaux couplets qui distinguent ce vaudeville, nous nous bornons à citer deux strophes appartenant à des chansons différentes.

Meî Freier as ké grössen Hèr,
T'as iewel dach meîn Tröscht,
Meî Freier as e Schûoschtéchfèr,
E Schûoschtéchfèr fum Röscht.

Mon prétendant n'est pas un grand [seigneur,
C'est tout de même ma consolation,
Mon fiancé est un ramoneur,
Un ramoneur du Rost (rue de la [ville).

Marrë, meîm Engel, ge fnet bës;
Dû wés, den Hunnech dén as sës;
Dach më sës hûot mer neîscht nach [font,
Alswë èng Bés fun èngem schëne [Mont.
Das d' Kessen èngem gutt muss [schmâchen,
Dat gléf mer, wèl ech wés net wë,

Fun allen anre' gudde Sâchen
Schmâcht dât elèng allzeît no më.

Marie, mon ange, ne te fâche pas ;
Tu sais combien le miel est doux,
Mais on n'a rien trouvé de plus doux [encore,
Qu'un baiser donné par une belle [bouche.
Que les baisers ont un goût exquis,

Crois-le-moi ; car, je ne sais com- [ment cela se fait,
De toutes les bonnes choses
Le goût de celle-ci seule demande [toujours davantage.

La seconde pièce à analyser est intitulée : *d'Mumm Sës oder de Gëscht*, la tante Suzanne ou le revenant. Une blanchisseuse, vieille fille, possède des économies et une charmante nièce. Ces deux trésors excitent la convoitise des voisins, vieux bonshommes, dont l'un voudrait épouser la blan-

chisseuse et l'autre marier la nièce à son fils. La tante, dans sa jeunesse, a eu pour fiancé un gentil militaire que, sur des calomnies, elle a refusé et poussé à la mort. Les deux compères, par du tapage nocturne qu'ils causent dans la maison de la blanchisseuse, font accroire à celle-ci que l'esprit de son ancien ami hante cette demeure et lui offrent leurs services pour apaiser cette âme en détresse, tout cela, bien entendu, dans l'espoir d'atteindre le but qu'ils se sont proposé. La nièce, de son côté, s'est choisi un fiancé, et ce choix n'est pas tombé sur celui qu'on lui destinait. Le dénouement de l'intrigue est amené par la circonstance que le garçon qu'on veut octroyer à la jeune fille est sauvé de la mort par son heureux rival, ce qui fait que son père, jusqu'ici le complice de l'exorciseur, fait dès lors cause commune avec les victimes de ce dernier et le démasque au moment même où il est occupé à conjurer le fantôme.

Il va sans dire que ce sont précisément les détails dans lesquels nous ne pouvons pas entrer qui présentent les scènes les plus amusantes. De cette sorte est celle où l'imposteur en train d'exercer son art, finit par y croire lui-même, puisque son complice de tout à l'heure, contrefaisant sa voix, lui répond au nom du défunt, ce qui remplit le conjureur d'une peur telle qu'il tombe sans connaissance. Il est assez difficile de dire quel enseignement le public pourrait bien tirer de cette pièce. Le poète l'aura senti lui-même, c'est pourquoi il profite des derniers couplets pour adresser quelques exhortations à l'auditoire. Dans les couplets, dont nous transcrirons quelques vers, les deux femmes nous entretiennent de l'objet qui les préoccupe le plus fort : la tante nous peint son ancien fiancé, et la nièce nous vante les avantages du mariage.

Et wor emol e Kanonëer,	Il y avait une fois un artilleur
E lôch douowen op der Ruom,	Qui était en garnison là-haut au [Rham (caserne);
Mè schë' wor nach ké Grenadëer,	Jamais grenadier n'a été plus beau [que lui,

A Gottlieb Hurra wor seî Nuom.	Et Théophile Hurra fut son nom.
Mir zwé mir solten ons bestuoden,	Nous deux, nous devions nous marier,
Mè, fir ons allebět ze schuoden,	Mais, pour nous nuire à tous deux,
Hun d' Leit gesot e wier foll Scholt,	Les gens disaient qu'il était endetté,
An dû hun ech dommt Steck net wolt.	Et alors, sotte fille que j'étais, je n'ai pas voulu de lui.
Fir wât soll éch mech net bestuoden ?	Pourquoi ne me marierais-je pas ?
Si Papp a Mamm et dan net gin ?	Père et mère ne l'ont-ils donc pas été ?
A wât den Èltern neîscht ka schuoden,	Et ce qui ne saurait nuire aux parents
Dat muss och gutt fir d' Kanner sin...	Doit être bon pour les enfants aussi.

Dicks a publié deux petits volumes de proverbes luxembourgeois que nous voudrions pouvoir communiquer ici, tellement ils sont caractéristiques pour le génie de la langue aussi bien que pour le caractère et les habitudes de ceux qui s'en servent. Comme il n'est pas possible de donner suite à notre désir et que, d'autre part, c'est dans la pièce qui nous occupe que le poète a amassé autant de locutions proverbiales que possible, nous citerons au moins les plus originales de celle-ci :

1. De Wollef ferlĕert seng Hoer iewel seng Naupen net.	Le loup perd son poil, Mais jamais ses instincts.
2. Alles fergét ewé d'Wasserzoppen net.	Tout passe excepté les soupes à l'eau.
3. Ènger geschiter Sâch as neîscht ofzebriechen.	A une chose faite, impossible de rien retrancher.
4. Wĕ é sech seî Bètt mecht, esò schlĕft én.	Dans un lit bien ou mal fait, on dort en conséquence.
5. En as den ĕschte Fanger nom Daum.	Il est le premier doigt après le pouce.
6. Iwer d' Nuôcht huôt sech scho Muoncheré bedñocht.	Pendant la nuit, plus d'un s'est ravisé.
7. Emesos as der Dôt, an dé kascht d' Liewen.	La mort est gratuite, mais elle coûte la vie.
8. Iessen an Drenken hèllt Leif a Sĕl zesuomen.	Le manger et le boire tiennent réunis le corps et l'âme.

9. 'T get én esŏ al ewë èng Kŏ, 't lëert én alldâch èppes zŏ.	On se fait vieux comme une vache Et l'on apprend chaque jour davan- [tage.
10. D' Leit schwètze fill wan d' Déch [lang sin.	Les gens parlent beaucoup, quand [les journées sont longues.
11. Der Deiwel as nét esŏ schwarz [ewë én e molt.	Le diable n'est pas si noir qu'on le [peint.
12. Dém net ze roden as, as net ze [hèllefen.	Qui n'écoute pas un bon conseil, ne [peut pas être secouru.
13. D' stelt Wâsser frest de Gront.	Les eaux profondes dévorent le bas- [fond.

Dans l'opérette *d'Kirmesgèscht*, les invités à la kermesse, Dicks nous raconte comment un menuisier de la ville de Luxembourg, bien situé, invite à la foire quatre de ses cousins, pour que sa fille puisse se choisir un mari. Celle-ci, depuis longtemps, a donné sa parole au fils du voisin, mais ce choix n'est pas du goût du père, qui n'aime plus le voisin, son ancien camarade, depuis que celui-ci a plaisanté son idée fixe que sa vocation était d'être fabricant d'instruments plutôt que simple menuisier. Le fiancé de la jeune fille, en suite de ces querelles, avait quitté la maison paternelle pour se rendre à l'étranger, d'où il était revenu plus tard s'engager comme ouvrier chez le voisin qui ne l'a pas reconnu et continue à le croire Allemand, puisqu'il ne parle que cette langue. A l'arrivée du premier des cousins, l'ouvrier comprend immédiatement dans quel but le maître a fait ces invitations et, pour écarter ces rivaux désagréables, il se présente devant lui, accoutré en conséquence, et se fait prendre successivement pour les cousins qu'on attend encore. Cela donne lieu à des quiproquos plaisants au moment où les véritables cousins se présentent. Ils sont mis à la porte comme des imposteurs, ce qui fâche l'un d'eux au point d'exiger du maître-menuisier, au nom d'un ami, le paiement immédiat d'une ancienne créance. Le menuisier n'étant pas préparé à cette éventualité, son jeune ouvrier, dans cette situation critique, fournit l'argent nécessaire qu'il emprunte à son père. On se réconcilie, et les invités de

la foire sont retenus pour assister à la noce. Cette pièce nous apprend que les personnes que nous croyons indifférentes à notre destinée ou même hostiles à notre bonheur sont, souvent, nos meilleurs amis; mais l'auteur, cette fois, poursuit plutôt un autre but que de nous donner des leçons morales. Les cousins que le menuisier a invités à la foire de la capitale viennent, l'un de l'étranger, les autres des diverses parties du pays, de la Moselle, des Ardennes et des bords de la Sûre, et parlent chacun le patois de leur contrée. Ce que le poète a donc avant tout intentionné, c'est de nous faire entendre les quatre idiomes de notre dialecte en même temps que le vrai allemand moderne que parle son ouvrier et enfin l'allemand moderne mutilé par le maître de la maison. Ce dernier représente ici le Luxembourgeois, qui existe en réalité et qui, sans jamais avoir appris la langue allemande, la parle en modifiant de toutes les façons la voyelle radicale des mots et en leur donnant les terminaisons les plus baroques. Nous n'irons pas jusqu'à comparer, par des citations de textes, les quatre subdivisions de notre langue: l'intérêt serait médiocre pour quiconque ne connaît pas bien au moins l'un de ces idiomes. Nous ne pouvons cependant nous empêcher d'examiner de plus près le langage que parle le cousin qui, après avoir fait son tour de France, se donne l'air d'avoir plus ou moins oublié sa langue maternelle et emploie à tout moment des mots français à terminaisons luxembourgeoises. Ce que nous reprochons à notre auteur, c'est d'avoir exagéré cette tendance dans les exemples qu'il donne. Cette exagération gâte quelque peu l'effet voulu, puisqu'elle va jusqu'à se servir de mots que le public ordinaire ne comprend pas. Le fait en lui-même, toutefois, se voit tous les jours. Voici, pour ne donner qu'un exemple, comment le cousin, à un moment donné. parle au père de cette jeune fille qui l'a complètement subjugué :

« Pardon, excuse, meî lëwe Méschter. Ech hât iech de

prime abord net remarkëert. Dîr begreîft, de ravissement, dén éblouissement dén d'vue subite fu ménger adorabeler cousine mer okasionëert huôt, as d'faute, das mer esö e manque de savoir vivre inqualifiable ganz innocemment éschapëert as. »

Les mots français que l'homme du peuple sûrement ne comprend pas sont : ravissement, éblouissement, vue subite, manque inqualifiable, innocemment.

Le cousin d'Echternach étant empêché, sa mère répond à l'invitation qui avait été adressée à son aîné et amène les autres enfants, tout jeunes encore, et son petit chien : toute la famille. La scène de bienvenue où la cousine présente ses enfants au menuisier et à sa fille, en énumérant les bonnes et les mauvaises qualités de chacun tout en apostrophant, de temps en temps, les petits sur des défauts naturels, cette partie des Kirmesgèscht, disons-nous, est, comme mise en scène, comme dialogue, tout ce qu'il y a de plus beau et de plus réussi dans Dicks. C'est d'un naturel, d'une réalité achevée. La mère, qui a conscience des imperfections de ses enfants, n'est pas assez raffinée pour les taire complètement, assez mère cependant pour les faire tourner finalement à l'avantage de ceux qui en sont les porteurs. « L'un, dit-elle, est un enfant bien intelligent, si seulement il voulait apprendre ! Mais il est impossible de le faire aller à l'école : il vagabonde sans cesse derrière les soldats et sait déjà faire l'exercice ; les gens disent qu'il ressemble à Napoléon, il sera donc général. Le sécond devait se faire ferblantier, mais son maître trouve qu'il n'est pas capable d'apprendre un métier : je le ferai donc étudier ! » — Ajoutons deux strophes d'une chanson qui n'est pas sans offrir un enseignement éminemment pratique.

Et wor e Métchen zu Götzen oho !	Il y avait une jeune fille à Götzen (village).
Mat An ewë feierech Bletzen oho !	Avec des yeux lançant des éclairs de feu.

'T wolt alle Mènner gefalen
Fir mat senge Freier ze bralen [oho !...
Dir Médercher, losst iech belëren,
A komml hiêr e gudde Rot hëren.
Macht net ewë d' Métche fu Götzen,
Sos bleif der nach alleguort setzen.

Elle voulait plaire à tous les hommes
Et se vanter du grand nombre de ses prétendants.
Jeunes filles, laissez-vous instruire,
Venez écouter un bon conseil.
Ne faites pas comme la jeune fille de Götzen,
Autrement, vous resterez toutes sans mari.

Immédiatement après, ou plutôt sur la même ligne que l'œuvre de ces deux grands poètes, nous plaçons l'épopée animale en quatorze chants de *Michel Rodange*, de son vivant, conducteur des travaux publics. Ce poème, tout à fait remarquable, raconte et localise les exploits du Renard, tels que, pour la plupart, ils nous sont connus par la légende. Il n'est pas possible de découvrir dans notre littérature des vers mieux tournés et d'un style moins prolixe : on ne se lasse pas de relire cette production vraiment poétique. Malheureusement, l'orthographe laisse à désirer et si, comme nous l'avons dit, il n'y a pas un seul mot de trop dans les vers, il y a bien des lettres superflues dans les mots. Cet inconvénient disparu, il n'y aura pas de lecture plus agréable.

Le roi des animaux invite ses sujets à une grande fête. Tous répondent à l'appel, excepté le renard, qui doit avoir quelque chose sur la conscience. En effet, dès que les bêtes sont réunies, le chien, le coq et le loup se lèvent pour accuser le renard de toutes sortes de forfaits. Seul le blaireau parle en faveur de son oncle, et le conseil du roi décide de faire mander le renard pour l'entendre dans ses moyens de défense. L'ours est chargé de cette mission. Le renard consent à l'accompagner auprès du roi, mais le lendemain seulement, parce qu'il se sent malade, pour avoir mangé d'un mets qui n'est pas à sa convenance. Il ajoute, comme par hasard, qu'il s'agit de miel. A ces mots, l'ours ne se contient pas de convoitise, et le renard promet de lui en procurer en abon-

dance et sur-le-champ, quoiqu'il fasse presque nuit. Il lui montre donc, dans le voisinage, une solive fendue à moitié et tenue entr'ouverte par des coins.

Gesit der net dad Plach do ?	Ne voyez-vous pas cette poutre
Do leit bei der Mescht :	Étendue là-bas à côté du fumier ?
Seng Bascht ass voller Hunneg,	La fente en est remplie de miel,
Nu laaft, sträckt d' Nuos derzwescht.	Courez, fourrez le nez en travers.
Do wärd der Hunneg fannen	Là vous trouverez du miel
Sö vill als wë der wellt :	Autant que vous voudrez :
T'ass alles dat de Brongen	Il s'en faut de bien peu que le Brun
Vu lauter Fréd net brellt.	Ne hurle de joie.
E sträckt bis iwer d'Ouren	Il allonge, jusque par-dessus les [oreilles
Ann d' Bascht den decke Kapp :	Sa grosse tête dans la fente :
E sicht mam Moul nom Hunneg,	Il cherche le miel avec la gueule,
E sicht derno mam Grapp.	Il le cherche avec ses pattes.

La suite de l'aventure est connue : le renard enlève les coins et crie de toutes ses forces pour appeler les gens de la ferme. L'ours, pitoyablement arrangé, fait un effort suprême et se dégage, non sans y laisser la perruque. Le roi, comme de raison, en veut fort au renard qu'il fait sommer par le matou de paraître immédiatement devant lui. Le messager du roi est bien reçu, mais lorsque, à table, il avoue qu'une seule souris, à ses yeux, vaut mieux que toutes les douceurs qu'on lui sert, le renard s'écrie :

Èng Mous ? soot Fuuss,	Une souris ? demanda le renard.
En Dousend oder käng,	Un millier ou pas une seule
An alleguorchte lieweg.	Et toutes vivantes.
Ech weess iech der èng Mäng.	Je puis vous en montrer une foule.

Il le conduit dans une écurie, où, la veille, il a volé une poule, et où, pour l'attraper, on vient de dresser un piège. Le chat y est pris. Traqué par les gens de la maison, il réussit à se sauver et reparaît devant le roi, qui, à la tête de son conseil, décide la mort du renard. Le blaireau, pour la seconde fois, intervient et se fait envoyer auprès du renard pour le ramener à la cour. Cette fois, le pécheur

ressent comme un repentir et confesse à son neveu les tours si fameux qu'il a joués au loup. A la cour, le renard plaide sa cause. C'est avec raison, mais un peu sévèrement tout de même, dit-il, que l'ours et le matou ont été punis de ce que, non contents du repas magnifique que je leur avais fait servir, ils demandaient du miel et des souris. Mais le roi ne se laisse pas adoucir, et le renard, à la grande satisfaction de ses victimes, est condamné à la potence.

De Füssche klemmt op d' Léder
En dänkt allt wat e kann,
E war schuns bal do uowen,
Du kruut ent ann de Sann.

En drĕt sech op de Spressen,
A rift dem Kinek zŏ :
Här Kinek, dürft ech beichten,
Da stirw ech vill mĕ frŏ.

Ech hun der vill beledegt,
Dĕ hei nun em mech stinn ;

Dĕ bied ech emm Verzeionk,
Ir ann de Dŏd ech ginn.

Le pauvre renard monte sur l'échelle
Et songe de toutes ses forces.
Il était déjà presque en haut,
Lorsque la bonne idée lui vint à l'esprit.
Il se retourne sur les échelons
Et crie au roi :
Seigneur roi, pourrais-je me confesser,
J'en mourrais bien plus content.
J'ai offensé grand nombre de ceux
Qui se trouvent réunis autour de moi ;
Je voudrais leur demander pardon,
Avant de m'en aller au trépas.

Tout en avouant ses crimes, le renard parle d'une immense somme d'argent qu'il posséderait dans un endroit sûr. Sur la promesse qu'il fait au roi de lui en découvrir bientôt la cachette, il est pardonné, et le poète ajoute cette réflexion :

Wann d' Lige flĕe kenten,
Di Renert du erducht,
T' gĕw deischter emm de Metteg,
Als wi emm Halewnuecht.

Si les mensonges pouvaient voler,
Quel e renard a imaginés alors :
Il ferait noir en plein midi,
Tout à fait comme vers minuit.

Le roi s'aperçoit bientôt que le renard s'est servi d'une ruse pour se tirer de sa situation critique, et comme d'autres méfaits viennent de lui être imputés, il est encore une fois condamné à la pendaison. Son neveu va l'en avertir.

Sur le point de quitter les siens et en regrettant vivement

de ne pas avoir mangé le lièvre, afin de l'empêcher d'aller l'accuser à nouveau, le renard s'adresse à ses fils et leur donne ce conseil :

Verhalt iech dad, dir Jongen,
A sit mer kees ze mell :
Di Lieweg kenne schwätzen,
Di Dŏdeg hale stell.

A losst mer keen entweschen
T' siew Kiebchen oder Krĕ ;
Ma gett mer Uecht op d' Jéer,
Se laure spĕt a frĕ.

Retenez bien ceci, mes garçons,
Et ne soyez jamais trop tendres :
Les vivants peuvent parler,
Les morts sont muets.

Ne me laissez échapper personne,
Que ce soit corbeau ou corneille.
Mais gardez-vous des chasseurs,
Qui vous guettent tôt et tard.

En route, le renard raconte les fourberies qu'il a commises dans ces derniers temps et s'en excuse en disant :

D' Gelenheet, sot Renert,
An d' Beîspil maachen d' Dĕw,
An dee misst sin en Hälgen,
Den hätt onschelleg blĕw.

E Mann, den duurch e Besch geet,
Mecht oft e fehle Schrack ;
A wien mat Hunneg handelt,
De läckt sich d' Fanger dack.

L'occasion, dit le renard,
Et l'exemple font le larron,
Et ce serait sûrement un saint,
Celui qui, aujourd'hui, demeurerait [innocent.

Un homme qui traverse le bois
Fait souvent un pas de travers,
Et quiconque trafique avec le miel
S'en lèche souvent les doigts.

Le monde, ajoute-t-il, est peuplé de bergers et de moutons, les uns tondent, les autres sont tondus : il est de toute nécessité que vous appartenez à la première espèce.

Kuckt, d' Dommheet ass e Gärdchen,
Dra wüsst di bäšte Špeis ;

Den Eefalt muss ee mästen,
Da gett e keemol weis.

De Scheîn den ass nun Härgott,

Dat anert ass all neîscht
A fir e Mann ze weien,
Da lét op d'Wo seng Feischt.

Voyez, la sottise est un délicieux [jardin,
Où croît le meilleur de tous les lé- [gumes.

Le sot, il faut l'engraisser,
Alors, jamais, il ne devient sage.

Les apparences sont le bon Dieu [d'aujourd'hui,
Tout le reste ne compte pour rien,
Et, pour peser un homme,
Ce sont ses poings qu'il faut placer [sur la balance.

Et gin duurch d' Wält zwë Ween :	Deux chemins conduisent par le [monde :
Siew Wollef oder Schow.	Soyez loup ou soyez agneau.
E gudde Fuuss ass bëdes,	Un bon renard est l'un et l'autre
Als ächte Philosoph.	En vrai philosophe.

Le renard, replacé devant le roi, conteste naturellement les crimes qu'on lui reproche et offre de se battre avec quiconque osera encore le charger. Personne ne bouge, pas même le loup, qui se méfie de l'agileté de son ennemi. Le renard, dès lors, reprend courage. Il énumère tout ce qu'il a fait pour le roi et, avant tout, tout ce que les autres auraient pu et dû faire, c'est-à-dire, au lieu de se défendre, il accuse autrui : stratagème qui, rarement, manque son effet. Le roi fait surseoir à l'exécution et décide que l'affaire sera vidée entre les deux rivaux. Au commencement, le renard, à cause de son adresse, a le dessus, ensuite le loup rendu furieux par la douleur, abat son adversaire et va le tuer. Cette fois encore, le rusé compère se tire d'affaires ; il supplie, il flatte, promet au loup aide, soumission et s'engage à rétracter ce qu'il a dit contre lui. Le loup hésite, devinant quelque machination ; alors, profitant d'un moment de répit provoqué par la discussion, le renard lui saute au cou et le mord si cruellement qu'il perd la connaissance. Le combat est terminé. Le roi félicite le vainqueur.

Vergiess sin all ier Fehler,	Toutes vos fautes sont oubliées,
Verzihen ass ier Strof :	Votre peine est remise :
Dir ward bis haut blös Barrong,	Jusqu'à présent, vous avez été ba- [ron,
Vun haut u sitt der Grôf.	A partir de ce jour, vous êtes comte.

A force de supercheries et de mensonges, la ruse l'a remporté momentanément sur la vérité et sur l'innocence. Cependant, la méchanceté ne prévaudra pas, et le blaireau, le meilleur ami du renard, est convaincu que son oncle, coupable de tant de forfaits, n'échappera pas au châtiment mérité, qui tôt ou tard atteint tous les malfaiteurs.

Solt Rénert him entweichen,	Si Renart y échappait, s'écrie-t-il,
Twir äppes wi e Wonner.	Ce serait comme un miracle.

L'intention satirique de l'épopée est évidente : le titre le dit expressément, puisque le renard que le poète nous présente, est en « habit et de taille humaine ». C'est l'histoire de la vie humaine, où l'homme sans conscience, s'il est riche et puissant, opprime ses semblables par la force de son intelligence malfaisante aussi bien que par l'argent. Ce poème, paru en 1872, est parsemé d'allusions politiques, qui, parfois, il nous semble, prennent des allures personnelles, mais, à l'heure où nous sommes, la véritable portée et la vraie adresse nous en échappent et n'intéressent guère le but purement littéraire que nous poursuivons.

En 1830, *Jacques Didenhoven*, qui plus tard fut officier d'état-major à Bruxelles, publia *De Bitgank no Conter*, le pèlerinage à Contern (village du grand-duché), une espèce de pamphlet, obscène par endroits, mais témoignant d'un talent et d'une verve poétiques extraordinaires. Nous en donnons les deux premières strophes, que nous avons empruntées au *Luxembourg historique et pittoresque* du Dr Glaeseur. C'est le seul ouvrage où cette poésie se trouve consignée, mais elle continue à vivre dans la tradition, et, dans notre village natal, nous l'avons entendu réciter plus d'une fois à un vieux cordonnier, originaire de Contern et ne sachant pas même lire.

Zŏ aalen Zeiten
Vun alle Seiten
Zur Waldburga
Der heelger Fra
Gŏngen d' from Kreschten
Den Aelter reschten
Mat enger Kierz,
Engem selvren Hierz,
Hier Aan ze g'nieren.
Ville mam Schmieren

Hoit se d' Gnod gin
Rem ze gesin.

Aux anciens temps,
De tous les côtés,
Auprès de Walpurge,
La sainte femme,
De pieux chrétiens allaient
Pour parer l'autel
D'un cierge,
D'un cœur en argent,
Afin de guérir leurs yeux.
A beaucoup d'entre eux, au moyen [d'onguents,
Elle a accordé la grâce
De recouvrer la vue.

An haut no Conter,
Gi vill Gesonter,

Dé gud gesin,
Wann se doir gin
A beim remkéren
Hier Aan verléren
Durch d' maechteg Kraft
Vum Riewesaft...

A Contern aujourd'hui,
Se rend une foule de gens bien portants
Qui voient clair
En y allant,
Mais qui, au retour,
Perdent l'usage des yeux
Par la force irrésistible
Du jus de la vigne.

Avant d'aborder le mouvement poétique plus moderne qui continue à se manifester dans notre langue, disons un mot de la prose proprement dite. Pourquoi les productions en sont-elles si rares que, si nous faisons abstraction du théâtre, elles n'existent presque pas? En dehors des raisons que nous avons données plus haut; il nous reste à réfuter un argument qu'on entend souvent faire valoir pous expliquer le fait. Notre dialecte, dit-on, manque de la gravité nécessaire pour exprimer des choses sérieuses ou des sentiments profonds? Est-il nécessaire de prouver le contraire? Les événements qui nous ravissent ou qui nous consternent éveillent des sensations auxquelles doivent correspondre des sons et des mots qui, pour nous, sont l'expression de la joie et de la douleur et rendent plus exactement ce qui nous agite que ne le ferait toute autre langue. En effet, les quelques essais qui ont été faits prouvent à l'évidence que notre prose est susceptible d'exprimer tous les sentiments et de produire toutes les émotions. Comme partout, le succès complet dépend de la main qui tente l'entreprise. Nous rappelons, à l'appui, les oraisons funèbres qui ont été prononcées à l'occasion de la mort de nos deux poètes nationaux, l'une par notre Ministre d'État et l'autre par M. Spoo. L'impression en a été puissante, non seulement sur ceux à qui il a été donné de les entendre, mais même sur ceux qui étaient dans le cas seulement de les lire.

Pour combattre l'autre objection qui prétend que notre dialecte à un caractère trop familier pour rendre dignement les choses sérieuses, nous transcrirons un tout petit passage

d'une biographie qui a paru dans la Revue *Ons Hémecht*. Sur cinquante-sept pages, l'auteur, M. Spoo, nous raconte l'histoire d'une sœur de la doctrine chrétienne, qui, les parents morts, éleva ses frères et sœurs dans la maison paternelle et, après avoir fait son devoir et au-delà vis-à-vis des hommes, suivit sa vocation et s'embarqua pour l'Afrique. C'est la description du départ que nous soumettons à l'avis du lecteur.

Du stés nun elèng om Ferdèck fum Scheff, dât dech îwerféert an e ganz ânert Land, ennert ganz âner Menschen, weisser a bronger, koffer-fârwech a pèchschwarz, dë èng mat schënen, ovâle Kèpp, dë âner mat âgedreckte Stîren a platten Nuôsen, we d' Land fun der Sonn a fum gliddeche Buôdem se grad mecht, ôwer All Gotteskanner, All Kanner fum Papp fun alle Menschen, All Bridder a Schwèsteren fun Dir, dës De gieren hûos an dës De hèlefs dem Kreschtentom, dem Lìcht zôféeren. Wës De fum Mier aûs nach e lèscht Môl de Bleck op Marseille, dem seng Heiser më a më um Horizont ferschwon sin, rôhe gelôs hûos, du as Deî Gescht iwer dât schë, gesènt Frankreich ewèch nach an d' Hémecht geschwiewt bei Dë, dës De dô hannerlôs, féer Kanner an zwé stell Griewer am Sauerdal.

Te voilà seule, à présent, sur le pont du vaisseau qui va te transporter dans un tout autre pays et parmi des hommes tout différents, des hommes blancs, couleur de bronze ou de cuivre et des hommes noirs comme l'encre. Les uns, plus beaux, ont la tête ovale, les autres ont le front enfoncé et le nez aplati, tels que le pays du soleil et le sol torride les forme. Tous cependant sont les enfants de Dieu, les enfants du père des hommes, tes frères et sœurs que tu aimes et que tu aideras à amener au christianisme ou à la lumière. Lorsque, voguant sur la mer, ton regard s'est reposé une dernière fois sur Marseille, dont les maisons disparaissaient l'une après l'autre, ton âme, par-dessus cette belle France bénie, s'est transportée dans la patrie, auprès de ceux que tu y as laissés, quatre enfants et deux tombes silencieuses dans la vallée de la Sûre...

Le principal motif pour lequel nous usons si peu de notre prose, nous l'avons mentionné dans la première partie. Il est si important, à notre sens, que nous le signalons encore ici. L'orthographe de notre langue est trop flottante et trop compliquée à cause de toutes les lettres superflues qu'elle traîne : il est difficile, dans ces circonstances, de l'écrire de

manière que le lecteur puisse la lire sans hésitation. Cet état de choses sera bientôt changé : sous peu, nous l'espérons, l'orthographe sera fixée et, avant tout, simplifiée. Quand nous en serons arrivés là, nous irons un pas plus loin encore : nous trouverons dans nos écoles l'une ou l'autre année moins chargée que les autres et nous enseignerons aux jeunes Luxembourgeois la lecture et l'écriture de leur langue maternelle.

Depuis l'impulsion donnée par Dicks et Lentz, la littérature nationale n'a cessé de porter des fruits exquis. L'art dramatique, tout d'abord, vient de trouver un représentant digne du maître. Après quatre opérettes en un et en trois actes, M. *André Duchscher* a fait représenter, tout récemment et avec grand succès, un drame en cinq actes, écrit dans l'idiome de la Sûre. Si nous nous bornons à examiner en détails cette dernière pièce, c'est que nous avons eu l'occasion de l'analyser ailleurs, ce qui facilite notre tâche actuelle, et que, de plus, nous pouvons dire en bonne conscience : *ab uno disce omnes.* Pinell, le principal personnage du drame, est un maître de fabrique, dont les ouvriers, séduits par les calomnies et les promesses d'un agitateur, vont se mettre en grève. Nous assistons successivement aux excès des ouvriers, à la misère qui s'abat sur leurs familles et à la ruine de la fabrique. Enfin les ouvriers aveuglés se ressaisissent, chassent le perturbateur et se remettent au travail. Ce qu'il y a d'intéressant surtout, ce sont les circonstances extérieures qui accompagnent la mise en scène accomplie de la pièce. L'auteur, maître de fabrique lui-même, engage ses collègues à écouter avec bienveillance les réclamations des ouvriers, quand elles sont fondées. Cette manière de voir trouve son expression poétiquement éloquente dans le beau chœur dont nous citerons plus loin une strophe.

Le but que poursuit donc ce drame est éminement humanitaire. Par la peinture des misères qui, pour les deux par-

tis, suivent la grève, il essaye de prévenir tout événement semblable. A cette occasion, nous ne pouvons nous refuser la satisfaction de constater que, malgré les quatorze mille ouvriers qu'occupent les divers établissements industriels de notre pays, pareille calamité, à une toute petite exception près, ne s'est pas produite encore. Cependant, pour que nous n'ayons pas l'air de mettre en rapport causal ce qui n'est qu'une association d'idées, rappelons que le drame en question date seulement de la fin de 1899. L'idiome de la Sûre ou d'Echternach diffère sensiblement de celui de la capitale, de sorte que, avant d'être représentée sur la scène de Luxembourg, la pièce, sous ce rapport, a été transformée en dialecte de l'Alzette.

Wa mer äich der Meih enthewen	Si nous vous dispensons de la peine
Selwer mat oan d' Rad ze gohn,	De tourner vous-même la roue,
Get genoug ies fir ze lewen,	Donnez-nous assez pour vivre,
Datt mer kennen d' Leest all dron !	Pour que nous puissions porter tous [les fardeaux.
Kuckt, dir kennt ies net entbehren :	Voyez, vous ne sauriez vous passer [de nous :
Oahně d' Kraaft voan eise Faist,	Sans la force de nos poings,
Misst oam aigne Fett dir zehren,	Vous vivriez de votre propre graisse,
An d'ganz Menschhät kěm zu něst.	Et toute l'humanité irait se consu- [mant.
Doarfir :	C'est pourquoi,
Schaffe mer mat Heen an Fěssen,	Si nous travaillons des mains et des [pieds
Wie d'Erdwirem durch d'ganz [Lewen	Comme les vers de la terre, pendant [toute la vie,
Welle mir och Frucht genëssen	Nous voulons jouir aussi du fruit
Voan der Oarbicht, ěsem Strewen.	De notre travail et de nos efforts.

Sous le titre de *Flautereien*, badineries, deux compatriotes, MM. Brasseur et Clémen, font représenter, chaque hiver, une série de scènes satiriques et comiques, qui rappellent fort spirituellement les événements de l'année, qui peuvent prêter à la plaisanterie, non sans faire admirer en même temps, s'il y a lieu, les actions éclatantes qu'il convient de proposer à l'imitation. Comme ces badineries restent à l'état de manuscrit, nous ne pouvons que les signa-

ler et ajouter qu'elles forment l'une des attractions de la saison des représentations théâtrales.

La poésie lyrique, à son tour, ne s'est jamais complètement tue depuis Lentz, et quand même, pour le moment, il n'existe pas chez nous de figure imposante dont les accents résonnent par tout le pays, il se cache cependant, par-ci par-là quelque fauvette sous le feuillage, qu'il faut aller entendre. Les pièces de vers d'aujourd'hui paraissent tantôt dans la Revue *Ons Hëmcht*, plus spécialement affectée aux productions de notre littérature, tantôt dans un journal, tantôt imprimées sur des feuilles volantes ou encore à l'état primitif de manuscrit. Il se pourrait que nous n'eussions pas découvert tout ce qui aurait mérité notre attention. Si tel était le cas, la faute en serait uniquement au peu de temps dont nous disposions pour réunir les données de cette notice, que nous avons entreprise seulement à la fin de mars dernier.

En 1883, M. Gonner, rédacteur de la *Luxumburger Gazette* et quelques autres Luxembourgeois résidant en Amérique ont publié à Dubuque cinquante-neuf chansons et poésies qu'ils ont dédiées à la patrie-mère.

Mir hun éch èng streisschen, dir lans [leit, gepléckt,
Èng streisschen fu blumen, dë [schënst, dë mer font...
Wë weit mer an der welt ons emmer [trennen,
Ons hèrzer bennt e stârke bant.

Nous avons, chers compatriotes, [cueilli ce petit bouquet pour vous,
Un bouquet des plus belles fleurs que [nous ayons trouvées.
Quelle que soit la distance qui nous [sépare dans le monde,
Nos cœurs sont unis par un lien [solide.

Le journal *das Vaterland* a publié quelques bonnes poésies, dont nous citons, en partie, *d'Frëjor*, le printemps par N. Steffen.

De Frëlenk as do!
De Schnë as geschmolt!
Den Himmel as blo!
D' Sonn blénkt ewe Gold!
Scho fâlen

Le printemps est là!
La neige est fondue!
Le ciel est bleu!
Le soleil brille comme l'or!
Ses rayons

Hir Strâlen
Mĕ warm an den Dal!
Neit Liewen
A Striewen
Entstét iweral.
Kuckt d' Grieschen
Am Wieschen
Wĕ strèckt et seng Nieschen
Fol Firwetz eraus...

Déjà tombent
Plus chauds dans la vallée!
Nouvelle vie,
Nouvel espoir
Naît partout.
Regardez l'herbe menue
Sur le gazon,
Comment, toute curieuse,
Elle montre son petit nez...

Quelques pièces de vers, signées N. S. Pierret, parues sur feuilles volantes, méritent également une mention honorable. L'une, en dix strophes, nous présente une série de gens à qui il manque un clou au casque, ce qui, dans notre dialecte, s'exprime par *avoir un cercle de trop.* En voici deux strophes :

Gesit dir dohanen de feîne Galant
Am Frèckelchen, Hèndschen mam [Ritt an der Hand ?
Seng Stifle lakĕert, sein Hut wĕ e [blénkt.
A kukt wĕ hie gnĕdech de Leîden all wénkt !
Dir mèngt t'wèr e Barong an hètt èng [hĕch Stèll!
Oh né, meng lĕf Leît, t'as e Schnei- [dergesèll !
Wuol get hie verlâcht, ma dât mécht [him kèng Bil
De Schneiderchen huôt alt e Réfchen [ze fil.

Voyez-vous là-bas ce joli galant
En redingote, des gants et le jonc [aux mains,
En bottines vernies, en chapeau re- [luisant.
Regardez comme il s'incline gracieu- [sement devant les gens.
Vous croyez que c'est un baron, qu'il [occupe de hautes fonctions.
Ah non, mes chers, c'est un ouvrier [tailleur.
On se moque de lui, il est vrai, cela [ne lui fait pas de bile.
Eh bien, ce joli tailleur a un grain [de folie.

As dât e Minister den dô kémt ge- [rant
Sŏ stolz an der Kutsch an am Kna- [plach e Band ?
Dat dô e Minister! ma sid mĕ ges- [cheit,
Fir d'Schméchle krut hien do de [Wipchen fu Seid.
Reich as e, ma geîzech a stolz wĕ e [Fu
An d'ârme Leit, dĕ wessen't, hie get [e ké Su,

Est-ce un ministre, celui qui là-bas [vient au galop
Si fièrement en voiture, un ruban à [la boutonnière?
Cela un ministre! soyez donc sage.
Pour ses flatteries, il reçut ce petit [bout de soie.
Riche, il l'est, mais avare et fier [comme un fou.
Aux pauvres, ils le savent bien, il ne [donne pas un sou.

Sein Hierz a Gewessen sin hart wé [èng Zil.	Son cœur et sa conscience sont durs [comme la tuile.
Den Hèrr mal dem Band huot e [Réfchen ze fil.	Le monsieur au ruban a la tête fê- [lée.

Une autre, de cinq strophes, fait, en termes excellents, l'éloge de l'état des menuisiers.

Wat gëf, wa' guôr ké Schreîner [wir?	Qu'adviendrait-il, s'il n'y avait point [de menuisier?
Da wèr kèng Fenster, Trâp an Dîr,	Il n'y aurait alors ni croisée, ni esca- [lier, ni porte,
Kén Desch, ké Schâf, ké Bètt am [Haûs,	Pas de table, pas d'armoire, pas de [lit dans la maison:
Kurzem, 't gesëch dann traureg aus.	Bref, cela ferait un triste aspect.
Duorfir soen ech, de Schreiner- [stand	C'est pourquoi je dis : l'état des me- [nuisiers
Dat ass de schënsten aus dem Land.	Est le plus beau du pays.
Et ass mei Stand, ech hûn e frŏ,	C'est ma condition, je l'aime bien.
Wie Schreîner as, hèllt treî derzŏ.	Quiconque est menuisier y est fidè- [lement attaché.
E Médchen, get et gier berstuod.	Une jeune fille veut-elle se marier,
West dîr, wien dât am lĕfsten [huot :	Savez-vous qui elle choisit de pré- [férence?
E propre Schreîner hètt et gier,	C'est un brave menuisier qu'elle [veut prendre,
'Twés dass et mat dém glecklech [wier.	Elle sait qu'avec lui elle sera heu- [reuse.
Wèll treier, braver kén am Land,	Dans tout le pays, en effet, personne [n'est plus fidèle, plus honnête
Als wĕ e Jong fum Schreînerstand.	Qu'un garçon de l'état des menui- [siers.
Et as mei Stand, ech hun e frŏ,	C'est ma condition, je l'aime bien :
Wie Schreîner as, hèllt treî derzŏ.	Quiconque est menuisier y est forte- [ment attaché.

Lentz, lui-même a encouragé les efforts de notre poète.

Um hëge Bierg, am dëwen Dal	Sur la haute colline, dans le vallon [profond,
Pléck déngem Land der iweral.	Cueilles-en (des fleurs) partout pour [ton pays.

Les poésies que nous allons mentionner encore ont paru

dans la Revue *Ons Hémecht*. Nous transcrivons tout d'abord une strophe de l'élégie : *la mère au cimetière*.

Enrem Schnë do dëf am Grâf	Sous la neige, dans la tombe pro- [fonde,
Leit nun all hir Frét a Loscht,	Repose à présent toute sa joie, tous [ses rêves.
Wé de Bâm do ënë Lâf,	De même que cet arbre est sans [feuillage,
Sö ass ënë Trëscht hir Broscht.	Son cœur est sans espoir.

M. J. P. Bourg nous montre, au contraire, l'image paisible des enfants qui dorment dans leur bon lit, sous la garde de Dieu.

D Stîren am Himmel dë hâle [Wuocht,	Les étoiles au ciel montent la [garde,
D Stîren dë sîn onsem Hèrrgot seng [Aan :	Les étoiles sont les yeux du bon [Dieu
Si kukken an d'Schlofkummer frön- [tlech eraan	Elles regardent amicalement dans [la chambre
Op iech Könnercher gîn si Uecht.	Et vous gardent, chers petits en- [fants.
Gudde Nuecht !	Bonne nuit !

Eng Hierschtrëschen, une rose d'automne, dont l'auteur est un de nos jeunes collègues, M. Goergen, chante un heureux événement dans la famille grand-ducale et commence par ces beaux vers :

De Summer as an d'Friemd gezun,	L'été s'en est retourné au loin,
Verblët sin all seng Drém ;	Tous ses rêves parfumés sont fanés.
An d' Fillercher si fortgeflun	Les petits oiseaux se sont envolés
Nom Süden an hirt sonnegt Hém...	Vers le sud, leur patrie pleine de [soleil...

La poésie religieuse et contemplative même s'est essayée avec succès dans notre dialecte, ce qui prouve encore une fois que les choses graves ne lui sont pas étrangères. Nous citons, comme exemples, une strophe de *Ons Religiön*, notre religion, par *M. Ch. Mullendrorff*, et une partie de la traduction libre de *minuit du nouvel an* de Lamartine par le même auteur.

De Wé, den zum Verdierwe fëert,
As mat schë Stëng belûgt a brét;
Op dém as et bequém ze goen,
A wëit dë méscht gin drop mat [Fréd...

As t'Scheffchen a Gefor an d' Dëft ze [fâlen,
Da gef wat an dem Sturm e Scheff [verlângt :
De Wand, dé virun drëift, mat glâte [Wâlen,
E sechre Stier an t'Hoffnong, der [net bângt...

Du kènns den Dâg an t' Stonn vun [allem Stierwen,
T'Stonn, wŏ de Blûmekilch seng [Frûcht soll drôn,
T'Stonn, wŏ de Mensch sein ëwegt [Haus soll ierwen,
T'Stonn. wŏ den Floss sei Lâf an [d'Mier soll gôn.

Le chemin qui conduit à la perte
Est large et pavé de belles pierres.
C'est si commode d'y circuler,
Et de beaucoup la plupart y mar- [chent avec plaisir.

Donne-moi ce que le pilote

Sur l'abîme où sa barque flotte

Te demande pour aujourd'hui :

Un flot calme, un vent dans sa voile,

Toujours sur sa tête une étoile,
Une espérance devant lui...

Le grain sait quand il doit éclore,

L'épi sait quand il faut mûrir...

Seul tu savais l'heure de naître

Seul tu sais l'heure de mourir.

(LAMARTINE)

Nous avons terminé. Nous ne saurions mieux faire que de clore cette série d'auteurs par le nom qui l'a inaugurée. Nous avons dit que le chant patriotique de Lentz : *Notre patrie* est récité et chanté partout où des Luxembourgeois se réunissent autour d'une table hospitalière, que ce soit à l'étranger, que ce soit sous le ciel natal. La dernière strophe, dans une apostrophe touchante, s'adresse à la Providence pour lui présenter les vœux les plus ardents de tout un pays. Jamais le poète ne s'est montré à un plus haut degré poète populaire : jamais il n'a été plus complètement l'interprète de la nation qui parle par sa bouche. Cette prière, le Luxembourgeois la fait le matin quand il se lève, il la répète quand il se couche le soir : nous en ferons également notre conclusion.

O Dû do nowen, dém seng Hand
Durch d'Wèlt d'Natiône léd;

Behit Du d'Letzeburger Land
Fum frieme Joch a Léd!
Du huos ons all als Kanner schon
De freie Géscht jo gin,
Los firu blénken d'Freihétssonn,

Dë mir sô lang gesin.

O toi, là-haut, de qui la main
A travers le monde dirige les na-
[tions,
Préserve le pays de Luxembourg
Du joug et des peines étrangères.
A nous, enfants, tu as déjà inspiré
Cet esprit d'indépendance :
Fais à jamais briller sur nous le so-
[leil de la liberté
Qui nous a si longtemps réchauf-
[fés.

Luxembourg, le 30 juin 1900.

Jules Keiffer,

Ancien élève de l'École Normale supérieure de France,
Docteur en philosophie et lettres,
Professeur à l'Athénée de Luxembourg.

AMERICAN SCHOLARSHIP

LES BELLES-LETTRES ET L'ÉRUDITION EN AMÉRIQUE AU POINT DE VUE ACADÉMIQUE

Le but du discours sera de montrer les origines et les progrès des belles-lettres en Amérique, leurs rapports avec les études littéraires en France, en Allemagne et en Angleterre, et leurs espérances. Le savant américain, bien qu'il ne puisse prétendre égaler l'érudit européen dans la connaissance de sa propre littérature, peut néanmoins regarder l'ensemble d'un point de vue à la fois plus désintéressé et plus équilibré, étant plus loin qu'il ne l'est permis aux différents esprits nationaux de l'Europe. L'avenir de l'érudition littéraire en Amérique se trouve aussi dans les études comparées; et c'est cette étude qui à présent est en train de se créer dans les universités américaines la place qui lui est due.

Paris, 26 Juillet 1900.

Mr. President and gentlemen :

I propose to discuss for you to-day the subject of American scholarship. I feel that I am bringing into a temple consecrated to other ideals and to older and perhaps wiser traditions gods that are strange to it and names that have never been sounded in its halls before. Yet that is in fact the very reason why I have undertaken to discuss them here to-day ; I wish to present to you the claims of literary scholarship in America, to justify its existence, as it were, and

to show that a distinctively American scholarship exists, or at all events may in the nature of things exist in the days to come. I propose to outline its history as briefly as possible, to indicate its relations to scholarship in France, Germany, and England, and to attempt to show in what specific direction it must of necessity tend in the future.

It will first be necessary to outline its history; and in doing so I am aware that I am stating facts which to the cultivated American are mere commonplaces, but which on the continent have apparently been completely ignored. The beginnings of our academic culture are inseparably connected with our oldest American university on the one hand, and with the influence of German learning on the other.

That was an historic day for American scholarship when in 1815 Georges Ticknor, the future historian of spanish literature, then a young graduate of Dartmouth, set sail for Germany, to enroll himself as a student in the university of Göttingen. The conditions of culture in America at that time may be indicated by the fact that none of the Greek or German classics was to be obtained in the original in the cities of New England; our colleges were mere high-schools, where set recitations day by day formed the only means of academic instruction. Ticknor was more than surprised at what he saw in Germany, — the large libraries, the immense wealth of specialized learning, the devotion of scholars to their work, — and when he returned four years later, as professor of the French and Spanish languages and literatures at Harvard, he was determined to plant the seeds of this foreign culture in his own country. This, then, was the beginning of German influence upon our universities; and for nearly fifteen years Ticknor struggled to change the system of instruction at Harvard in accordance with the ideals and methods he had learnt on the continent. His successor, Longfellow, had also studied in Germany; and the various Americans who had receveid their

training there increased year by year, until their influence was dominant in academic circles at home. Our universities ceased to be what they had been, mere reflections of those of England, and became in time what they are at this day, German universities transplanted on foreign soil. Ever since, the stream of american students to Germany has increased, and in the fundation of an institution like John Hopkins we find the complete supremacy of German ideals and of the German system. The inaugurator of this new influence was the first to give an indication of its literary results; and Ticknor's " History of Spanish Literature " may justly be regarded as one earliest monument of specialized research in the field of literary history. Some years before, in 1837, Emerson had delivered his famous address on " The American Scholar " before the society of Phi Beta Kappa at Harvard; but while impregnated with German philosophy, it was German in nothing else. For Emerson the school of the scholar is not in books but in the universe itself; scholarship in its highest sense is made one with genius, and the interpretator of literature is scarcely distinguished from the creator. The love of learning for its own sake, the necessity of minute and laborious research, — the lessons which Germany had taught Ticknor, and was to teach so many of his successors, — of these there is no word in Emerson's address. He was not a scholar himself, and was untouched by the new influence ; his address is therefore the monument of our earlier ideals, and can help to teach us, perhaps, in what direction the American scholar might have tended, had he not been diverted from his path by new and powerful influences.

Our university system, our academic culture, our scholarly methods, then, are not English, are not French, are not even American; they are, I may say without hesitation, distinctively German. But unfortunately we have not always been moved by Teutonic virtues; we have rather

acquired and imitated their vices, so that where we have most suffered, we have ourselves to blame, and cannot without injustice ascribe the fault to the universities we have imitated. We have learnt from them minuteness of information, scholarly patience and perseverence, and an intense love of specialization. But we have, as it were, out-Germaned the Germans themselves, and our scholarship is becoming more minute, more patient, more specialized than theirs. We have learnt only one side of the lesson they had to teach; we have been like the savages who acquire nothing but the vices of their civilizers. As a result, our scholars have become mere machines, tabulating facts, counting syllables; and great scholars, like Child or Ticknor, belong to the past only.

This Germanization of our academic culture is especially to be regretted, because in the field of literary research specialization is not what we stand in most need of. We can scarcely hope, we can in fact scarcely wish, to equal the French or German or Italian scholar in the minute knowledge of his own literature; there are barriers of language, of social feeling, of implicit traditions, that cannot easily be surmounted. But for these very reasons we have a distinct advantage over the European scholar; we can treat the ensemble of European culture more clearly and impartially, just because of those national barriers that separate him from his neighbours. We are far away, and the noise of social disputes cannot reach us. For us, whether we be *savants* or *ignorants*, it is not France, not Germany, not Spain, — it is all Europe. We can therefore speak more disinterestedly and impersonally of great movements, of national influences, of social characteristics, than is possible for the European scholar. So that it is not in minute specialization that the future of American scholarship lies, but in the broad treatment of great literatures and of great and international movements. The future of American Scholarship is therefore,

I feel justified in asserting, inseparably connected with the study of comparative literature. Already two chairs have been devoted to this field in our country, at Harvard and Columbia, although at one of these universities the work has been hitherto confined to the Middle Ages, possibly because international relationships are most obvious in that period. But as our scholars begin to understand themselves and their own needs better, the comparative study of literary history will increase in influence year by year. Mere specialization for its own sake will give way to a broader comprehension of the main streams of European culture. We shall never return to Emerson's ideals of scholarship: but in his address on " The American Scholar " the men of to-day may well find both a stimulus and an antidote. Some day, too, our young students may be diverted from the universities of Germany, and may find inspiration and a finer influence in those of France, where scholarship is so broad, so lucid, and so sane. Our country was discovered by both Germanic and Latin races, and we demand a share of the culture of both. We cannot rest satisfied with German culture by itself, and I hope you will pardon me when I say that French culture by itself cannot suffice us either. The originality of American scholarship may well consist in the perfect union of the two; and we invoke the aid of the universities of France in the attainment of this ideal.

Paris, July 26, 1900.

J. E. Spingarn, Ph. D.
Tutor in Comparative Literature
at Columbia University, New-York.

L'INFLUENCE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE DANS LA LITTÉRATURE ARMÉNIENNE CONTEMPORAINE

C'est à l'époque des croisades que les Arméniens sont entrés en rapport avec l'Europe catholique en général et la France en particulier. Jusque-là la race arménienne s'était développée sous l'influence de la civilisation grecque; dans cette grande lutte que le monde grec et le monde latin se sont livrée pour la conquête de la prédominance en Orient comme en Europe, le peuple arménien a penché vers le monde latin. Les princes de la Petite Arménie accueillirent les croisés avec un dévouement enthousiaste et leur prêtèrent toute sorte d'assistance, en troupes, en munitions et en provisions.

Pour récompenser le prince Léon d'Arménie des services qu'il avait rendus aux croisés, le fils de Barberousse, l'empereur Henri VI, lui envoya une couronne, et le pape Célestin III ses bénédictions. Le royaume de la Petite Arménie devint ainsi un prolongement de l'Europe en Asie Mineure. C'est en particulier avec l'Italie et la France que les Arméniens nouèrent d'intimes relations. Un mouvement commercial très vivace relia les ports européens de Marseille, de Gênes, de Venise au port arménien de Païas, que Marco Polo intitule « le magasin de toutes les richesses de l'Orient, la porte des pays orientaux ». Un grand nombre de Français et d'Italiens vinrent s'établir dans le royaume de la Petite Arménie et y introduisirent leur langue, leurs

idées, leurs coutumes, leur industrie. Ces relations furent consolidées et consacrées définitivement lorsque les Arméniens invitèrent les princes de la maison française de Lusignan à occuper le trône de leur royaume.

De ce contact avec l'Europe latine, la race arménienne subit une importante modification dans son esprit, sa langue, son esthétique et ses mœurs; c'est à cette époque que l'art des manuscrits enluminés prit chez les Arméniens un grand développement. La cour d'Arménie se modela sur les cours européennes; les hauts dignitaires de l'armée, de la magistrature, du clergé empruntèrent jusqu'au nom de ceux d'Europe; nous avons eu des « countstable » (connétable), des « printz » (prince), des « tchamberlan » (chambellan), des « barons » (baron), des « marquez » (marquis), etc. La langue arménienne subit l'influence du latin, non point au point de vue du vocabulaire, car notre langue est riche et souple et peut trouver en elle-même ou bien forger avec ses propres éléments l'équivalent de tout terme européen, mais au point de vue de la syntaxe et du style.

En l'an 1375, le royaume de la Petite Arménie fut détruit par les Mamlouks, et l'ère malheureuse de servitude prolongée commença pour les Arméniens. Pendant ces quatre siècles, où notre race dépensa toute son énergie à conserver les vestiges de son individualité ethnique sous le joug du Persan et du Turc qui s'étaient partagé l'Arménie, son activité intellectuelle eut nécessairement un arrêt; la vie morale du peuple se concentrait dans les couvents, où les moines recopiaient pieusement les manuscrits de nos anciens auteurs et, sans pouvoir y ajouter des éléments nouveaux ni continuer l'enrichissement de l'esprit national par le contact avec l'Europe, consacraient leurs efforts à conserver le trésor légué par leurs pères. Mais les liens n'étaient pas complètement rompus avec l'Europe: dans les colonies arméniennes de Pologne, de Hollande et d'Italie, des tentatives individuelles continuaient la tâche inaugurée par les novateurs

de la Petite Arménie. Au XVIIe siècle, l'évêque Étienne Rochkian élabora à Lemberg un dictionnaire arméno-latin; un autre religieux arménien, l'évêque Vardan Hovnanian, composa également à Lemberg, une tragédie, *Rhipsima*, dont le sujet était tiré de l'histoire d'Arménie, mais dont la forme procédait des principes de la tragédie latine.

Au commencement du XVIIIe siècle, un abbé arménien de Sivas, Mekhitar, un homme de grand caractère et de patriotisme aussi éclairé qu'ardent, conçut l'idée de fonder une congrégation savante en Europe, afin qu'un groupe d'Arméniens, profitant des conditions favorables d'un pays libre et du contact immédiat avec la civilisation européenne, pût recommencer l'œuvre interrompue des ancêtres. La congrégation des Mékhitaristes, qui eut son siège, et l'a encore, à Venise, et dont une branche s'établit plus tard à Vienne, fut le plus important intermédiaire entre la civilisation occidentale et le peuple arménien. De grands moines lettrés et savants, — les PP. Tchamitch, Indjidjien, Aucher, Alichan, Katerdjian, Aïdenian, Karakache, — entreprirent la publication des manuscrits des vieux auteurs arméniens, composèrent une histoire complète, une géographie de leur pays natal, rédigèrent plusieurs dictionnaires pour faciliter à leurs compatriotes l'accès des langues européennes, esquissèrent des traités d'histoire universelle, de philosophie, de théologie et de sciences; ils traduisirent les chefs-d'œuvre d'Homère et de Virgile, de Démosthène et de Cicéron, de Sophocle et d'Horace, de Milton et de Corneille, de Racine et d'Alfieri, de Klopstock et de Byron, de Bossuet et du Tasse, etc., et l'un d'entre eux, le père Léonce Alishan chanta, en des poèmes d'un lyrisme ardent, les souvenirs glorieux ou tragiques de l'ancienne Arménie.

Tous ces travaux étaient faits en arménien ancien, car ces moines tenaient le langage populaire pour trop vulgaire et incapable de servir d'instrument à la haute littérature; leur œuvre n'agit donc que sur une minorité de la nation. Les

élèves qui sortirent du collège, dont le couvent de Venise était doublé, complétèrent et achevèrent la tâche de leurs maîtres. Devenus instituteurs, poètes ou publicistes dans les colonies arméniennes de Constantinople et de Smyrne et dans les principales villes de l'Arménie turque, ces jeunes Arméniens répandirent chez leurs compatriotes les idées, les tendances et les goûts de l'Occident latin. L'élan créé par la grande maison de Venise eut son contre-coup jusqu'au fond du Caucase, dans l'Arménie orientale, conquise par la Russie, où des conditions de liberté très large accordées aux Arméniens (et qui malheureusement viennent d'être complètement supprimées), permirent à une importante fraction de notre peuple de donner naissançe à un puissant et vaste mouvement intellectuel et moral. En Arménie turque, où avant l'avènement du Sultan Rouge, une ère de tolérance relative a régné quelque temps sous les sultans Médjid et Aziz, les Arméniens sortant du collège des Mékhitaristes ou des Universités d'Italie et de France, donnèrent naissance à un mouvement littéraire, artistique, scolaire et patriotique, en même temps que leurs confrères de l'Arménie russe, formés dans les Facultés de Russie et d'Allemagne, inauguraient dans leur pays une belle renaissance intellectuelle. C'est de l'effort combiné de ces deux groupes de générations arméniennes de Turquie et de Russie que s'est formée la littérature arménienne contemporaine, écrite en arménien moderne.

Dans la première moitié de ce siècle, l'influence française était balancée par l'influence italienne chez les Arméniens de Turquie et par l'influence allemande chez les Arméniens de Russie. Sous le sultan Abdul-Médjid, un Arménien du nom de Naüm a fondé à Constantinople le premier théâtre à l'européenne que la Turquie ait connu; des représentations d'opéras italiens y furent données par des troupes venues d'Italie; et des auteurs arméniens, Hékimian, Béchiktachlian, Tersian, firent jouer dans ce théâtre spécial inti-

tulé « Théâtre Oriental » des traductions de tragédies d'Alfieri, de Monti, de Métastase et des comédies de Goldoni, ainsi que des pièces arméniennes composées à l'imitation du théâtre italien. Dans les pièces lyriques des auteurs de cette époque on sent passer le souffle de Pétrarque et de Manzoni. En Arménie russe, des écrivains ayant fait leurs études dans les universités allemandes, fondèrent une revue, l'*Aurore boréale*, où M. Barkhoudarian publia des traductions des principaux drames de Schiller, et où M. Nazariantz inaugura une noble et vibrante littérature imprégnée du haut idéalisme des penseurs et des poètes allemands. Mais déjà, à cette même époque, l'élément français occupait une place fort importante dans l'activité intellectuelle du peuple arménien. A Constantinople, Déroyents traduisait les *Pensées* de Pascal, en les accompagnant de commentaires; d'autres traduisaient des œuvres de Bernardin de Saint-Pierre, de Voltaire et de Fénelon, et sur l'affiche du théâtre arménien les noms de Corneille, de Racine, de Molière, de Voltaire, de Dumas et de Victor Hugo alternaient avec ceux des auteurs italiens. Chez les Arméniens de Russie, le publiciste Nalbandian, admirateur passionné des penseurs français du XVIIIe siècle et des libéraux de 1830, publiait des chroniques d'un esprit libre, en un style net, mordant et précis, un style à la Voltaire.

Vers la fin de la première moitié de ce siècle, l'influence française commença à devenir la prépondérante chez les Arméniens; et dans la seconde moitié du siècle, elle y fut presque la seule dominante. La jeunesse arménienne de la Turquie vint presque exclusivement en France pour faire ses études. Quelques-uns de ces jeunes gens, imbibés d'esprit français et qui avaient pris part à la révolution de 48 — le Dr Roussignan, Osganian, Balian, Dzérentz, — transformèrent, à leur retour dans le pays, les mœurs de leur peuple, en substituant au régime mi-féodal des *amiras* qui régnait en Arménie, un régime constitutionnel calqué sur

les principes de 89 et de 48. Les œuvres d'Eugène Sue, de Dumas père, de Lamartine, de Dumas fils furent traduites, et surtout celles de Victor Hugo ; et ces pages enflammées du romantisme français, accueillies avec enthousiasme par le public arménien, établirent profondément et définitivement chez nous l'esprit français. Nos dramaturges se mirent à imiter Dumas et Hugo ; Dzérentz et Mamourian en Arménie turque, et Raffi en Arménie russe, composèrent des romans tirés de l'histoire ancienne et contemporaine d'Arménie, fortement influencés dans l'esprit et dans la forme par les œuvres de Victor Hugo et d'Eugène Sue ; nos lyriques reflétèrent les sentiments et les images de Lamartine, de Musset et de Hugo. Missakian, nourri de Guizot, de Quinet, de Michelet, nous donna des œuvres de forte et noble pensée, d'aspirations libérales, de forme fougueuse et riche en images. C'est surtout dans notre presse que l'influence française domina ; les publicistes arméniens de Constantinople et de Smyrne s'étaient assimilé les tendances généreuses et le style véhément de la presse parisienne ; Grégoire Artzrouni, qui fonda le *Mschak*, le grand journal des Arméniens de Russie, fut un véritable Français d'Orient, dans son âpre et longue campagne contre la bassesse des mœurs, l'ignorance, le fanatisme, les abus et les exploitations. Vers 1850 les Mèkhitaristes ont transféré leur collège à Paris, et ce collège arménien de Samuel-Moorat, où Lamartine et Victor Hugo allaient assister aux fêtes de distributions de prix, fut un point de contact des plus précieux entre la pensée française et l'esprit arménien. Dès lors, notre littérature suivit pas à pas la littérature française dans toutes ses phases.

Madame Dussap publia des romans à la George Sand, où elle défendait les droits de la femme. Baronian qui connaissait à fond Molière et les humoristes français, produisit une œuvre satirique savoureuse et fort originale, mais qui trahit sa parenté avec la satire française. Arménag Haïgouni traduisit *La Vie de Jésus* de Renan, et cette tentative

souleva de longues et ardentes polémiques entre nos libres penseurs et nos cléricaux, à tel point que le traducteur finit par être excommunié. M. Arpiar Arpiarian élève de Pierre Véron, de Jules Claretie, d'Aurélien Scholl, nous donna de brillantes chroniques verveuses, les meilleures de notre littérature. Une nouvelle génération d'écrivains, — Zohrab, Pachalian, Gamsaragan, etc., — traduisit des pages de Maupassant, de Daudet, de Bourget, de Zola, de Flaubert, de Goncourt, d'Anatole France, institua, d'après les grands réalistes français, une littérature d'observation et d'analyse ; en même temps, dans la presse arménienne de Constantinople paraissait M. Jean Schahnazar, ancien élève de la Faculté de droit de Paris, et qui par l'éloquence réfléchie et par la vigueur convaincue de ses articles parus dans son journal *Haïrénik*, devint une sorte de Clémenceau arménien ; M. Iervant Odian fit éclater dans une série de petits chefs-d'œuvre des qualités fort personnelles d'humoriste, à côté desquelles l'esprit français pourrait reconnaître des traits de son ironie sobre et claire. Enfin, un groupe de jeunes prosateurs et poètes ont aspiré à sentir comme Baudelaire ou Verlaine, à penser comme Anatole France ou Mirbeau, à exprimer comme Leconte de Lisle ou Goncourt.

Et l'affinité est si grande, si instinctive entre le tempérament arménien et l'esprit français que même les Arméniens protestants, qui reçoivent presque exclusivement une éducation anglo-américaine, n'ont en général emprunté aux Anglais et aux Américains que la littérature religieuse et utilitaire, tandis que les tempéraments artistiques qui se sont trouvés dans cette minorité de la nation, se sont dirigés vers l'esthétique française dominant l'ensemble de notre littérature ; et les Arméniens de Russie, bien qu'ils subissent depuis un siècle l'action de la pensée russo-allemande, n'en paraissent influencés que dans leur poésie et montrent toujours dans leur prose une forte empreinte française.

Je dois dire cependant que cet attachement profond a l'influence française ne constitue point chez l'écrivain arménien une imitation servile. L'Arménien s'est assimilé certains éléments essentiels de la pensée française, en les adaptant à son caractère ethnique ; il a profité de la grande leçon française, il en a enrichi son âme, son imagination et son goût, tout en conservant les qualités et les défauts propres à sa nature : une forte et profonde sensibilité, un lyrisme excessif et grandiloquent, une sorte d'humour spécial, un peu lourd et vulgaire, mais savoureux et coloré, mêlés à un sens pratique inné, à une tendance d'observation positive et grave.

Il est vrai que chez une certaine catégorie de nos écrivains, l'influence française a trop dominé, surtout dans la dernière phase de la littérature des Arméniens de Turquie ; quelques-uns de nos prosateurs et de nos poètes récents, tout en révélant un tempérament personnel, ont écrit avec le cerveau, le cœur et le style d'écrivains français qui connaîtraient l'arménien ; et notre langue risquait de perdre complètement son caractère national, si cette francomanie excessive n'était arrêtée par une réaction nécessaire et utile.

Ce sont encore des écrivains de Constantinople qui ont pris l'initiative de ce mouvement ; bien que nés hors d'Arménie, formés pour la plupart en Europe et n'étant que des Européens d'origine arménienne, ces hommes de lettres ont bien compris que le culte du Français ne doit pas leur faire oublier le respect dû au caractère traditionnel et fondamental de leur propre langue ; ils se sont efforcés à remplacer le calque par la recherche des équivalents, et ils ont surtout invité leurs confrères d'Arménie à puiser dans les légendes, les traditions, les mœurs essentiellement arméniennes parmi lesquelles ils vivent, et à faire entrer le plus abondamment possible dans la langue littéraire les expressions et les images du parler local, toutes ces couleurs naturelles qu'on ne trouve que chez les fleurs du sol natal arrosé par le sang et la sueur des ancêtres.

En même temps, quelques lettrés dénonçaient un autre inconvénient de cet excès de francomanie, qui empêchait l'esprit arménien de profiter des ressources des autres grandes littératures européennes; ils préconisaient la nécessité de faire connaître plus amplement à nos jeunes générations les littératures anglaise, allemande et russe; ils faisaient paraître dans nos revues et nos journaux des études sur Keats, Byron, Gœthe, Heine, Ibsen, Tourgueneff, Tolstoï, etc.

C'était la meilleure, la plus complète, la plus parfaite phase de notre littérature moderne qui commençait, lorsque les odieuses persécutions et les massacres monstrueux de 95, 96, 97 ont éclaté dans toutes les parties de l'Arménie turque ainsi qu'à Constantinople, et ont jeté les Arméniens dans de graves préoccupations qui n'ont aucun rapport avec l'esthétique.

A l'heure actuelle, l'Arménie turque continue toujours à se débattre dans un abominable martyre, et l'activité littéraire y est presque complètement interrompue; un vague mouvement subsiste à Constantinople où quelques journaux et revues continuent à paraître dans une atmosphère suffocante où domine une censure aussi grotesque que féroce. C'est dans quelques villes d'Europe, — Paris, Londres, Genève, — où les principaux écrivains de l'Arménie turque se sont réfugiés depuis les massacres, que la tradition littéraire est conservée et poursuivie en quelques revues littéraires et patriotiques.

Mais j'espère que des jours meilleurs ne tarderont pas d'arriver, et notre peuple pourra reprendre en toute liberté, dans son propre pays délivré de la honteuse situation présente, sa tâche morale et intellectuelle.

A. Tchobanian,

Ex-professeur d'histoire littéraire
au collège central arménien de Constantinople,
Directeur de l'*Anahit*, revue mensuelle arménienne
littéraire et artistique, paraissant à Paris.

WELCHES IST DAS ÄLTESTE DRAMA DES SOPHOKLES ?

Wenn man Aeschylos mit Sophokles vergleicht, so findet man eine grosse Verschiedenheit beider im Aufbau der Handlung, in der Charakterzeichnung und anderen Punkten. Bei Jenem reihen sich die Scenen nur äusserlich an einander, die Lösung des Knotens wird nich genügend vorbereitet, während bei Sophokles die einzelnen Theile derart unter einander verknüpft sind und Ursache und Wirkung dermassen in einander greifen, dass die ganze Handlung den Charakter eines organischen Ganzen trägt. Aus einem Samenkorn entsteht bei ihm wie durch natürliche Entwickelung der ganze Organismus, der jedes Fremdartige von sich abstösst. Die Handlung dieses Dramatikers ist besonders deshalb kunstvoll verflochten, weil sie die beiden wesentlichen Erfordernisse der Peripetie und der Erkennung besitzt.

Wenn nun die Verschiedenheit der beiden Tragiker augenfällig ist, so bietet es ein besonderes Interesse, den stufenweisen Fortschritt zu finden, auf dem Sophokles von der himmelstürmenden Phantasie des Marathonkämpfers zu seiner eigenen unvergleichlichen Kunst gelangt ist. Die Philologen meinen, die Stufen dieser Entwickelung seien für uns verloren, da die ältesten Dramen des Tragikers verloren gegangen seien.

Mir scheint diese Ansicht irrig zu sein; das älteste der uns erhaltenen Dramen ist nicht, wie angenommen wird, die Antigone, deren Abfassungszeit um das Jahr 440 oder

441 fällt, sondern der Ajax, den ich zwischen 468 und 458 setze. In das Jahr 468 fällt nämlich die erste Aufführung eines Dramas von Sophokles, 458 aber ging Aeschylos aus Athen fort, und damit hört die Wirkung des Aeschyleischen Geistes auf der Bühne auf und beginnt die Kunst des Sophokles zu leuchten, die sich in Ajax noch nicht erkennen lässt.

Man nimmt an, dass der Ajax nach der Medea des Euripides zur Zeit des Peloponnesischen Krieges und zwar in dessen lezten Jahren aufgeführt worden ist, weil man vermuthet, dass in ihm Sophokles einen Vers der Medea nachgeahmt habe (Sophokl. Ajax 665, Euripides Medea 618), dass die Anspielungen gegen die Lacedämonier darauf hindeuten und dass der Verdruss des Chores (Vers 1185-1222) über die unfruchtbare Plage des Krieges auf die lezte Periode des Peloponnesischen Krieges passe. Von diesen drei Punkten ist der zweite der wichtigste, und doch verliert er an Bedentung, wenn wir bedenken, dass die Zwietracht zwischen Athen und Sparta schon von der Perserkriegen her datiert. Im Gegentheil aber giebt es gewichtige Gründe, die uns verhindern, die Tragödie in die letzte Periode des Dichters zu setzen. Vor allem entspricht die Charakterzeichnung des Helden durchaus der übermenschlichen Weise, wie Aeschylos seinen Prometheus bildete; zudem fehlt zu dem Salaminischen Heros durchaus das künstlerische Gegenbild, wie wir solche in der Antigone, in der Elektra und im Philoktet finden. Wie wäre es möglich, dass der Dichter, nachdem er sich zu einer solchen Höhe der Charakterschilderung emporgehoben hat, wieder in die Aeschyleische Art zurückfiele? Auch der Aufbau der Handlung ist nicht entfernt so künstlerisch, wie im Oedipus und in andern Werken des Dichters; sie ist höchst einfach und erinnert durchaus an die Weise des Aeschylos, weshalb denn auch Osann vermuthet hat, der Ajax gehöre zu einer Tetralogie; auch einer der neueren

Herausgeber der Tragödie, Gustav Wolff, bemerkt, dass sie viele Punkte mit denen des Aeschylos gemein hat. Die Unvollkommenheit in der Anlage und der dichterischen Färbung, die sich im Ajax zeigt, weist darauf hin, dass er ein Werk der Jugend und nicht des Alters des Dichters ist. Es würde zu weit führen, wenn ich alle Gründe aufrählen wollte, weshalb wir dieses Drama der Periode zuweisen müssen, in der sich noch der Geist des Aeschylos geltend machte. Ich bemerke nur noch, dass in den Handschriften der Ajax an erster Stelle steht.

Sophokles folgte also in der ersten Zeit seiner dramatischen Laufbahn seinem Lehrer Aeschylos, wie Aristoteles in treuer Nachahmung seines Lehrers Platon anfangs Dialoge schrieb.

Wann sind die Trachinierinnen des Sophokles verfasst?

Nach der herrschenden Meinung fällt die Abfassugszeit dieser Tragödie in die Jahre 430 bis 428. v. Chr. Indessen glaube ich, dass ihre technischen Unvollkommenheiten sie auf eine frühere Periode verweisen. *Erstens* ist der Gegenstand der Handlung nicht dramatisch, sondern episch; *zweitens* ist das Stück in Aeschyleischer Weise nach dem Chor benannt; *drittens* findet sich in ihm ein Prolog, wie bei den älteren Dramatikern; *viertens* ist die Handlung einfach, wie in Aeschylos' Dramen; *fünftens* zeigt sich in der Charakterzeichnung nicht die Kunst, die wir in der Antigone, der Elektra und im Philoktet bewundern; und *sechstens* weist der Schluss der Trägodie solche Mängel auf, dass G. Hermann und Bergk zu der Vermuthung kamen, sie sei aus der Verarbeitung zweier verschiedener Ausgaben enstanden. Ich wage nun die Tragödie in die Periode zu verlegen, in welcher der Dichter die Antigone und den Oedipus noch nicht geschrieben hatte, und zwar in das Jahr 449, das Todesjahr des Kimon, auf den der

Dichter in den Versen 1112-1113 mit folgenden Worten anspielt :

ὦ τλῆμον Ἑλλάς, πένθος οἷον εἰσορῶ
ἕξουσαν, ἀνδρὸς τοῦδέ γ' εἰ σφαλήσεται.

Diese Verse weisen nicht auf den sterbenden Perikles hin, wie Einige vermuthet haben, sondern auf Kimon. Denn *erstens* liegt es viel näher, wenn Griechenland (nicht etwa Athen) den tapfern Feldherrn betrauert, der das griechische Asien von den Barbaren befreite, nicht aber den Perikles, der die Griechen in einen blutigen Bruderkampf verwickelte; *zweitens* hat Herakles in ganz ähnlicher Weise Griechenland von den wilden Thieren befreit (V. 1010), wie Kimon von den Barbaren; *drittens*, wie Herakles eine Prophezeiung über seinen Tod erhielt (V. 1165), so sah auch Kimon im Traume seinen Tod vorher (Plutarch, Kimon 18); *viertens*, wie im Anfang der Tragödie Deianira sich über die lange Abwesenheit des Gatten ängstigt, so sagt Eupolis über Kimon, dass er in Lakedämon schlafend die Elpinike allein lasse; *fünftens* hat Perikles durchaus keine Ähnlichkeit mit Herakles, wohl aber Kimon, der wie dieser peloponnesischen Charakter trägt, wie bereits Plutarch 4 bemerkt hat; *sechstens* hatte Sophokles Ursache, seinen Wohlthäter Kimon zu preisen, da er ihm seinen Sieg gegen Aeschylos verdankte; und schliesslich *siebentens* wollte der Dichter, indem er Deianira als edle Frau zeichnete, den Charakter der Elpinike vertheidigen (ebendas.), denn meiner Meinung nach verbirgt sich unter der Heldin des Dramas die Schwester Kimons.

Der Ajax kann nicht mit dem Tode des Helden abschliessen.

Ausgezeichnete Philologen des kaum beschlossenen Jahrhunderts, wie Lobeck, Böckh, Hermann und Bergk, haben sich dahin ausgesprochen, dass der Ajax mit dem Selbstmord des Helden abschliesst. Andere aber, z. B. Bellermann, acceptieren diese Meinung nicht. Wenn wir den letzten Theil wegnehmen, so bleibt nicht ein Drama, sondern das Bruchstück eines Dramas übrig; denn der Rest fängt mit dem Unglück, d. h dem Wahnsinn, an und hört mit dem Unglück, d. h. dem Tode des Helden auf. Ein Drama wird es erst, wenn der letzte Theil hinzukommt, in welchem Odysseus (Vers 1339) gesteht, dass Ajax nach Achilleus der tapferste der Achäer war. Durch dieses Geständniss wird die Ehre des Ajax wiederhergestellt und die Tragödie vollständig, nach dem Gesetze, das Aristoteles auf Grund der Dramen des Sophokles aufgestellt hat. Es stirbt wohl der Held, aber der Tod ist nichts Wichtiges in der Tragödie, da nur die Ehre den unvergänglichen Theil des Menschen ausmacht. Auch Antigone stirbt, aber ihr Princip triumphiert. Bergk nennt den Theil nach Ajax Tod kalt und gewöhnlich. Ein lebhafter Wortwechsel kann aber nicht kalt genannt werden; die Wörter, die in ihm fallen, können gewöhnlich sein, aber der Inhalt gehört der praktischen Politik an, deren Fragen ein demokratisches Volk auf diese Weise löst.

Der Streit des Ajax mit Odysseus und den Atriden bedeutet den Kampf zwischen den Athenern und Peloponnesiern um die griechische Hegemonie.

Libanius vergleicht den Ajax mit der Μιλήτου ἅλωσις (Eroberung Milets) des Phrynichos, welche die Zuschauer

zu Thränen rührte, und weist darauf hin, dass es sich im Ajax um eine grosse Frage der Stadt handelt. Auch die Neueren gestehen ein, dass die Wirkung des Dramas überaus gross war, aber den Grund dafür finden sie darin, dass Ajax ein Attischer Heros war. Ich wage eine eigene Meinung darüber aufzustellen, nämlich dass die Wirkung darauf zurückzuführen ist, dass in dieser Tragödie auf die Hegemonie in Griechenland ansgespielt wird. Die Frage der Hegemonie war gerade in den Jahren, in die ich die Tragödie setze, ein Gegenstand der allgemeinen Interesses. Allerdings finden auch andere Philologen in ihr Andeutungen, aber ihre Meinung geht dahin, dass entweder Kleon oder die Eifersucht zwischen Kimon und Perikles gemeint sei, was höchst unwahrscheinlich ist. Nach der Sage sollte Achilles' Rüstung Demjenigen als Preis gegeben werden, der den Leib dieses Helden gerettet oder den Feinden den grössten Schaden zugefügt habe. Nach meiner Ansicht ist nun in unserem Drama der Leib des Helden nichts Anderes, als das in den Perserkriegen gerettete Griechenland und der Preis bedeutet die Hegemonie der Griechen. Da dieser Preis dem Odysseus zuertheilt worden ist, so verfällt Ajax in Raserei, und schliesslich gesteht der Laertiade ein (Vers 1339), dass der Salaminische Held den Preis verdient hätte, da er nach Achilles alle andern Achäer übertraf. Offenbar repräsentiert Ajax die Athener, Odysseus dagegen die Peloponnescier, da er vom Dichter selbst Sisyphides genannt wird (V. 190) und sowohl Peponnesischen Charakter hat als auch mit den Atriden in besonderer Verbindung steht. Der Vertreter der Peloponnesier erhält also den Kampfpreis, wie diese selbst die Hegemonie Griechenlands bei Salamis; und wie Ajax, der Repräsentant der Athener, gerechte Ansprüche auf den Preis hatte, so beanspruchten die Athener selbst die Führerschaft unter den Griechen, denn sie hatten ja Griechenland im Salaminischen Kampfe gerettet; und wiederum wie

Sparta sich mit der Übertragung der Hegemonie an Athen zufrieden gab und nach Plutarch dabei eine bewundernswürdige Gesinnung zeigte, so erkennt der Repräsentant der Peloponnesier mit edlem Freimut an, dass der Kampfpreis dem Ajax zukomme.

Wenn wir diese politische Anspielung als vorhanden annehmen, so ergiebt sich eine leichte Erklärung vieler sonst dunkler Punkte im Drama. Ich weise nur auf drei von diesen hin. Erstens werden in der vorliegenden Tragödie die Salaminischen Seeleute hervorgehoben (V. 20), während Homer sie nicht einmal erwähnt; nach Thukydides (I, 10) waren ja auch die nach Troja ausgezogenen Griechen zugleich Ruderer und Kämpfer. Die Salaminischen Seeleute fordern Ajax auf, seiner Unthätigkeit zu entsagen, ebenso wie die Chier, Lesbier und Samier den Kimon aufforderten, die griechische Hegemonie zu ergreifen. Zweitens die Salaminischen Seeleute sind ungehalten darüber, dass ihr vom Meer umspültes Vaterland glücklich ist, sie aber auf den Triften des Ida dahinwelken (V. 596). Aber da die Schiffe der Achäer, wie Homer sagt, am Ufer lagen, so ist diese Unzufriedenheit unerklärlich, wenn wir nicht annehmen, dass das, was die Inselbewohner mit Unwillen tragen, die Hegemonie des auf das Festland beschränkten Spartas ist. Drittens, wie Teukros (V. 1100) sagt, schloss sich Ajax dem Zuge nach Troja an in voller Unabhängigkeit von Agamemnon, was nicht zu der Angabe Homers stimmt und sich nur in der Weise erklären lässt, dass die Athener Sparta's Hegemonie nicht anerkannten.

Die Erklärung der griechischen Schriftsteller und besonders der Dichter führt zu Missverständnissen und unnötigen Korrekturen, wenn sie nicht von der Kentniss der neugriechischen Sprache und der in vielem aus der alten Zeit überlieferten Weltanschauung begleitet ist.

Es würde zu weit führen, wenn ich meine obige Mei-

nung durch viele Beispiele beweisen wollte. Ich glaube aber, dass die Anführung weniger schon genügen wird. Wenn aber irgend Jemand der gelehrten Theilnehmer des Congresses Weiteres zu erfahren wünscht, so bin ich gern bereit, ihm einige meiner Ausgaben zu schicken.

Ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω
οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστόν,
ὃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χώρᾳ
γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας.
(Soph. Oedip Col 695).

Nach den Erklärern meint der Dichter mit Asien und Peloponnes den Osten und den Westen, wie Aeschylos in den Eumeniden (V. 698). Osten und Westen passen aber meiner Meinung nach hier nicht, sondern der Dichter bezeichnet hier nur zwei zugestandenermassen sehr fruchtbare Länder, um zu zeigen, dass auch in ihnen der Oelbaum nicht ursprünglich einheimisch ist. Auch wir Neugriechen haben in ähnlichen Fällen eine gleiche Ausdrucksweise (« so eine Apfelsine findet man nicht einmal in Calamata »; denn diese Stadt ist wegen dieser Frucht berühmt). Nach einigen Erklärern heisst die Olive παιδοτρόφος wegen des Gebrauches des Oels in der Palaestra, was durchaus unwahrscheinlich ist. Es müsste wenigstens κουροτρόφος da stehen, wie auch Nauck emendiert. Noch unwahrscheinlicher sagt Bellermann, die Olive werde παιδοτρόφος genannt, weil sie stets neue Schösslinge treibe. Ich muss mich wundern, dass die Erklärer nicht auf dem geraden Weg bleiben; der Oelbaum trägt doch in der That Früchte, von denen sich die Kinder nähren. Vielleicht entging ihnen diese einfache Erklärung, weil in Deutschland die Olive als Nahrungsmittel unbekannt ist.

Ein zweites Beispiel entnehme ich der Iphigenia Taurika des Euripides:

Χορούς δ' ἱσταίην, ὅθι καί
παρθένος εὐδοκίμων γάμων
παρὰ πόδ' εἱλίσσουσα φίλας
ματρὸς ἡλίκων θιάσους (V. 1106).

Der zweite dieser Verse wird von allen Kritikern für verderbt gehalten; Nauck schreibt statt παρθένος : πάροχος d. h. παράνυμφος (Brautführerin), Badham sogar πάρεδρος. Aber es ist kaum glaublich, dass eine Jungfrau Brautführerin geworden ist und die Erinnerung an die Brautführerinnenschaft der jetzigen Sklavin so besonders süss ist. Indem ich die bis jetzt noch bei uns herrschenden Gebräuche berücksichtige, schreibe ich statt : εὐδοκίμων : προσδοκίμων γάμων, und erkläre : als Jungfrau, die der Hochzeit entgegensieht. Die Jungfrauen lieben den Tanz, wenn sie der Verheiratung entgegensehen. Denn die Heiratsprojekte wurden und werden noch bei den Griechen beim Tanz entworfen. Meine Korrektur, die, soviel ich meine, einen vortrefflichen und durchaus passenden Sinn giebt, macht allerdings die vorhergehende Silbe lang; das wird dadurch ausgeglichen, dass ich an der entsprechenden Stelle der Strophe ἑπταχόρδου statt ἑπτατόνου lese.

In dem besprochenen Passus nimmt Wecklein, der hervorragende Erklärer der Tragiker, zwei Chorreigen an, einen Reigen der Mütter und einen der Töchter, die nebeneinander tanzten. Dass eine solche Annahme unrichtig sein muss, ergiebt sich aus Folgenden : erstens hatten wohl Mütter in ehrwürdigem Alter, deren Töchter schon heiratsfähig waren, keine Lust mehr zum Tanzen; zweitens widersteht die Annahme direkt den Worten des Dichters, der von einer Mutter, nicht von Müttern spricht.

Ὥρα τιν' ἤδη τοι
κρᾶτα καλύμμασι κρυψάμενον
ποδοῖν κλοπὰν ἀρέσθαι,

ἢ θοὸν εἰρεσίας ζυγὸν ἑζόμενον
ποντοπόρῳ ναί μεθεῖναι (Soph. Ajax 245).

Zur Erklärung dieser Stelle sind von den Gelehrten verschiedene Deutungen vorgeschlagen worden, die aber alle nicht befriedigen. Schneidewin- Nauck bemerkt, dass die Griechen bei schwerem Leid wie bei der Annäherung des Todes sich den Kopf zu verhüllen pflegten, und verweist auf das Beispiel des Sokrates im Phaedo (118). Aber da Sokrates glaubte, die Vereinigung der Seele mit dem Körper sei eine Krankheit jener, so fühlte er über die bevorstehende Trennung beider kein Leid, sondern freute sich vielmehr. Die Meinung Wolff's und Dindorf's ist nicht wesentlich verschieden. Nach Bellermann soll die Verhüllung des Kopfes Angst und Scham bedeuten, nach Wecklein aber verhindern, dass die Fliehenden erkannt werden. Meines Erachtens handelt es sich gar nicht um ein wirkliches Verhüllen des Kopfes, weil das bei der Flucht nur unangenehm für die Verhüllten gewirkt haben würde, indem sie Gefahr liefen, entweder ins Meer zu fallen oder von ihren Feinden ergriffen zu werden; Weckleins Meinung steht der Umstand gegenüber, dass *ein* Verhüllter vielleicht unbemerkt hätte durchschlüpfen können, aber viele zusammen gewiss nicht. Vielmehr handelt es sich hier nur um eine landläufige Redensart, die man gebrauchte, wenn man mit keinem bestimmten Plan geht, wie man auch heute noch in Griechenland sagt : « es ist um die Augen zu schliessen und zu gehen, wo Einen das Schicksal hintreibt. »

Wie bei den Naturwissenschaften, so lassen sich auch auf litterarischen Gebiete Versuche anstellen.

Schon der Arzt Hippokrates bemerkte, dass das Klima auf den Charakter der Völker einwirkt (Περὶ ἀέρων καὶ ὑδάτων) 7 85). Dann behandelt auch Aristoteles (Politik VII, 6) die Frage der Verschiedenheit zwischen den Völkern Asiens und Europas, und der Ruhm des Polybios stützt sich

zum grossen Theil darauf, dass er die Charaktere und geistigen Eigenschaften der Völker auf das Klima zurückführte (Ἱστορ. IV, 21). Um zu beweisen, dass die geistige Entwickelung der Athener mit der Milde der Jahreszeiten in ihrem Lande zusammenhängt, schuf Euripides, der Philosoph auf der Bühne, den Mythus, dass in Attika Harmonia die neun Musen geboren habe; daher ist die Luft dieses Landes nicht schwer, sondern leicht wie der Aether (Medea 824). Auch Cicero (de fato, 4) sagt « Athenis tenue coelum, ex quo acutiores etiam putantur Attici ». Wir können also sagen, dass die Litteraturerzeugnisse eines Volkes den Naturerzeugnissen gleichen. So besitzen letztere bei nördlichen Völkern kein Aroma, während sie in allzuheissen Klimaten einen ausserordentlich starken und betäubenden Geruch haben. Nicht viel anders ist es mit den Litteraturerzeugnissen. In Griechenland haben beide die goldene Mitte inne. Man sehe nur den Unterschied zwischen Homer und Nonnos an. Jener im milden Jonien lebend, schuf Heldendichtungen, die in glücklichster Mischung gewissermassen Wärme und Kälte in sich vereinigen; das Blut des Lesers wird zwar bei den Kämpfen der Achäer und Troer erwärmt, aber wieder wie von Seebrisen erfrischt durch die eingeflochtenen Theile. Nonnos dagegen, der im ägyptischen Panopolis lebte, lässt dem Leser seiner Dionysiaca keine Erfrischung durch Episoden oder andere Ruhepausen zukommen. Die Phantasie des ägyptischen Dichters ist immer überhitzt, und diese Masslosigkeit erzeugt Misgeburten.

Zur Bestätigung solcher litterarischen Erscheinungen können sehr wohl Experimente angestellt werden; ich mache mir ein Vergnügen daraus, ein solches zu erzählen, das ein zwar ungebildeter, aber aufgeweckter Bürgermeister von Krokeae in Lakonien gemacht hat. Er hatte zwei Grundbesitze, von denen der eine in wilder Gegend, der andere aber in einer sehr freundlichen lag. Wenn er auf dem ersteren verweilte, hatte er Anwandelungen zu gewalt-

samen und ungerechten Handlungen, in der friedlichen Gegend aber dachte er auf friedliche Werke. Da er nun befürchtete, diese Wirkung sei eine rein persönliche bei ihm, lud er eine Anzahl Freunde auf beide Güter ein und bat sie, ihre Gedanken schriftlich aufzuzeichnen, und versiegelte die Aufzeichnungen. Als dann diese eröffnet wurden, zeigte sich, dass bei Allen dieselben Gedanken sich geäussert hatten, nur in den Worten bestand ein Unterschied. Also es lassen sich sehr wohl solche Versuche auch auf litterarischem Gebiete anstellen, und es könnte sich ein nicht geringer Gewinn daraus ergeben, wenn Dichter und andere Schriftsteller, die der Schönheit im Worte nachstreben, nach Athen kämen und hier arbeiteten. Attika hat in unserer Zeit eine noch feinere und durchsichtigere Atmosphäre, als zur Zeit des Sophokles und Euripides. Denn damals war es mit Bäumen bewachsen, hatte mehr Wasser und wurde damals besser bewässert, als in der Jetztzeit irgend ein Land, wie mein Lehrer Boeckh zu sagen pflegte. Griechenland hat zwei Gegenden aufzuweisen, die sich durch Trockenheit des Bodens und Klarheit der Luft auszeichnen, und diese beiden Gegenden haben Dichter erzeugt, ausgezeichnet durch die Schönheit der Rede, wie Homer und die grossen Attischen Tragiker beweisen. Ich bin überzeugt, dass dieselben Gründe auch dieselben Wirkungen haben werden, wenn sich grosse Dichter und litterarische Künstler anderer Völker entschliessen wollten, in Attika ihre Werke zu schaffen. Ich sage anderer Völker, denn die Neugriechen müssen erst noch die Perioden durchmachen, welche die Gesetze für die Entwickelung der Völker vorschreiben.

Georgios Mistriotis,
Professor an der Universität zu Athen.

UN' INTERPRETAZIONE SCIENTIFICA DELLE FONTI ELEGIACHE E DELLA POESIA DEL DOLORE

La poesia del dolore è così antica quanto il sentimento del dolore emozionale. Le sue origini sono confuse con le origini della poesia generale.

La nostra vita affettiva è indefinitamente mobile e incostante. L'etiologia della poesia dolorosa si fonda su lo studio del sentimento del dolore.

Negli antichi poemi e drami la poesia del dolore apparve mista e confusa con altri elementi. Ciò fino alla costituzione di una lirica dolorosa. La poesia epica e la dramatica antica, come la moderna, ànno qualche volta il carattere della poesia dolorosa.

Molti, fra i moderni poeti epici e dramatici, possono essere considerati come poeti del dolore. Delle vere elegie sentimentali e sepolcrali noi possiamo riscontrare nelle loro opere. La lirica dolorosa precede all'elegia.

I popoli dell' epoche preistoriche ebbero una poesia dolorosa, ma non una poesia elegiaca. Le origini della letteratura greca ce lo confermano. La poesia elegiaca, così chiamata originariamente per ragione formale e non concettuale, si trova per la prima volta in Grecia. Quando la poesia dolorosa jonica venne introdotta in Grecia, i canti di dolore quivi preesistenti s'intrecciarono con essa e ne derivò una poesia che fu detta elegiaca.

Le varie maniere di poesia elegiaca vissero fino all' affermazione di una poesia elegiaca sentimentale e dolorosa. Gli epigrammi che seguirono le forme elegiache, quando divennero funerari, esercitarono i poeti al sentimento delle cose perdute.

L'elegia greca che da Alessandria passava in Roma era alquanto diversa della gnomica originaria; il suo campo più circoscritto si limitava alle pene di amore. Queste elegie si arrichivano di nuovi concetti. I canti dolorosi che preesistevano in Roma contribuivano, con la elegia alessandrina, a una nuova trasformazione della poesia dolorosa. Questa trasformazione non si compí per la caduta di Roma.

Il Cristianesimo riforma la poesía elegiaca. La materia della poesia del dolore, che viveva in forma latente, fu ridestata da ideali nuovi : la coscienza di una espiazione dolorosa dà nuovi elementi alla poesia del dolore.

Nel Medío evo avevamo le traduzioni della Bibbia. Una grande rivoluzione accade nello spirito della poesia dolorosa. I canti dolorosi del popolo, che sono i germi irriconoscibili dell' antica poesia elegiaca, si fondono con questa poesia dolorosa cristiana.

Dalla fusione di questi elementi sorge una nuova poesia dolorosa. Ma la sua vita fu debole e breve.

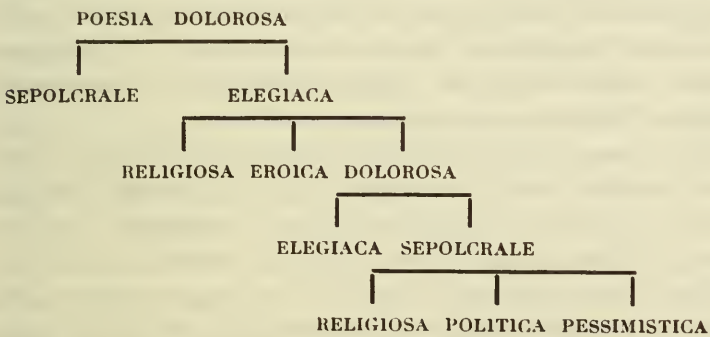
Nella Rinascenza questi canti furono sopraffatti dal ritorno delle letterature classiche. Anche questa volta i vecchi e i nuovi elementi creano una nuova poesia dolorosa, ispirata al classicismo. Questa tendenza invase tutta l'Europa. Le letterature europee cominciano con la invasione del classicismo. Le produzioni precedenti impallidiscono e giovano solo a dare alcuni elementi di caratteri particolari di razza ai consecutivi progressi del classicismo.

Quando avvennero le traduzioni dei poemi orientali e dei canti ossianici, la letteratura classica era nel fiore. La lotta fu aspra e tenace ; ma da questa lotta nasceva un nuovo elemento della poesia dolorosa, e si formava la poesia sepol-

crale del Gray, del Delille, dell' l'Hoffmannsvaldau e del Foscolo. La poesia sepolcrale si diffonde allora in Europa e ne feconda gli spiriti. Una filosofia demolitrice aveva distrutto ideali secolari; e gli spiriti dolenti, fecondati da quella poesia, chiedono un responso ai sepolcri.

La poesia sepolcrale è la culla della moderna poesia pessimistica o dolorosa. La poesia antica del dolore, la poesia elegiaca e la poesia del dolore medievale, ànno in principio un carattere spiccatamente religioso che si va facendo, col tempo, sempre più umano. Partiti da una poesia dolorosa siamo venuti a una poesia dolorosa. Ritorniamo dunque al punto d' onde siamo partiti ?

Il quadro della poesia del dolore, nelle sue fasi principali, potrebbe designarsi cosi :



La poesia del dolore ebbe, in principio, un carattere spiccatamente religioso. Questo carattere pare sia poí divenuto eróico e doloroso. Tali caratteri si riscontrano pure nelle origini poetiche delle diverse civiltà orientali e occidentali ; ma la legge cui obbedisce la evoluzione poetica non è esclusivamente dipendente da alcuna legge storica. Storici e sociologi non ànno saputo chiudere nel dominio delle loro leggi le trasformazioni dell'arte, che dipendono da due ragioni essenziali : trasformazione di ambiente, trasformazione

psichica della materia. Il carattere religioso, eroico, sentenzioso, amoroso, sepolcrale, ecc., che à preso la poesia sepolcrale, è dipendente dalle speciali ragioni di ambiente. La maniera particolare della evoluzione psichica dipende dalla particolare maniera di concepire il dolore. L'evoluzione psicologica della poesia dolorosa è intimamente legata allo sviluppo intellettuale particolare delle razze.

Nel mondo del concreto la somiglianza è più intima, l'arte è un astratto, eppure l'arte è universale.

La distinzione delle arti nelle diverse civiltà non è così disparata come la distinzione delle leggi e dei costumi. L'arte è qual cosa che accomuna tutti gli spiriti e tutti gl' ideali. Essa è una lingua universale.

La vita storica, la vita artistica di un paese, si sviluppa o per la compenetrazione o infiltrazione di elementi stranieri che vengono dal difuori, o per impulsi interni che per un movimento di espanzione tendono all'esterno e ne attingono nuovi elementi di vita. Leggi psicologiche e leggi sociologiche determinano la evoluzione dell'arte.

Le forme della poesia del dolore pare a noi che si ripetano, ma non è così. La lingua, lo stile sono mutati, ma non sono le sole cose mutate. La metrica è cambiata, ma, pur dando l'illusione dei ritorni, non è la medesima cosa. Le forme sono cambiate. Ma il nuovo non consiste nella metrica o nelle forme, esso consiste nel sentimento, nella ispirazione dell'artista, che vede oggi molto più di quel che una volta vedeva, esso consiste nella varia e ricca concezione dell'arte. Ritornando, non abbiamo calcato la medesima strada; se noi eravamo usciti dal retto cammino, il ritorno ci è stato salutare, ma noi non siamo ripartiti dal punto medesimo, nè abbiamo mai rifatto il passato.

Nella costituzione delle forme della poesia del dolore abbiamo, come per la poesia generale, dominante un movimento centripeto; le forme appena costituite, abbiamo dominante un movimento centrifugo. Le forme si elaborano per

un lungo processo di integrazione e di disintegrazione, di eliminazione e assimilazione.

I differenti cicli della poesia dolorosa possono essere dunque interpretati cosi.

La base fondamentale di tutte queste forme liriche è il dolore, la forma non è che un fenomeno dipendente dalla imitazione; la evoluzione psicologica della poesia dolorosa si deve alla evoluzione psicologica della civiltà. La maniera di concepire il dolore nell'arte dei popoli preistorici, noi lo sappiamo, è assai diversa da quella dei moderni poeti del dolore.

Questa differenza dipende dalla facoltà più sviluppata di concepire il dolore emozionale. Il grande dolore non è disilluso, non è incosciente, non è cieco, ma cosciente e veggente. La differenza tra gli antichi e i moderni poeti del dolore consiste precisamente in questo : gli ultimi si sono avvicinati di più al sentimento del dolore universale. Che intendiamo per dolore universale? Non sí può affermare che oggi la poesia del dolore abbia subíto un miglioramento sotto il riguardo morale. Il sentimento estetico non à subíto quelle perfezioni che à subíto il sentimento morale. Noi abbiamo acquistato non una specie affettiva veramente nuova, ma il sentimento dato si è diffuso sopra una parte più considerevole del contenuto della coscienza. Il dolore moderno tende adunque ad una redenzione umana.

A questa redenzione si sono avvicinati i genî dell'antichità, e fra i moderni il Gœthe, il Byron, il de Musset, il Leopardi. Il sentimento moderno del dolore dunque parte sempre dal punto onde partiva il dolore antico, ma viene a un risultato diverso. Il sentimento moderno del dolore, libero dell'assolutismo della fatalità, tende a un punto che non à ancora toccato, e che non toccherà forse mai. In questa aspirazione continua si evolve senza posa la poesia del dolore.

Il dolore di Maeterlinch e d'Ibsen si confonde cosi con un

sentimento altamente morale. L'aspirazione umana tende in alto, a una imagine di perfezione, a un raggio di pura bellezza.

Acireale, 1 Giugno 1900.

PUGLISI PICO.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des membres du comité 1
Ordre et programme des séances 2
Conférence de M. Brunetière 5
Résumé de l'allocution de M. G. Paris 39

Communications :

Johan Vising. Le français en Angleterre (l'anglo-normand) 43
Maurice Wilmotte. Les origines du théâtre comique en France. 49
Joseph Vianey. Les sources italiennes de l'*Olive* de Du Bellay 71
L. de Sarran d'Allard. Une adaptation portugaise de *Tartufe*, de Molière 105
J. Kant. Voltaire en Hongrie 119
Eugène Bouvy. *Zaïre* et ses quatorze traductions italiennes 121
C. Latreille. George Sand et Shakespeare 125
Émile Redard. Shakespeare dans les pays de langue française 141
E. Wrangel. Aperçu de l'influence française sur la littérature suédoise 179
Jules Keiffer. Étude sur la langue et la littérature du grand-duché de Luxembourg 193
J.-E. Spingarn. American scholarship 243
A. Tchobanian. L'influence de la littérature française dans la littérature arménienne contemporaine 249
G. Mistriostis. Welches ist das älteste Drama des Sophokles ?.. 259
Puglisi Pico. Un interpretazione scientifica delle fonti elegiache e della poesia del dolore 271

MACON. PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

CONGRÈS DE PARIS 1900

7e SECTION

HISTOIRE DES ARTS DU DESSIN

ANNALES

INTERNATIONALES

D'HISTOIRE

CONGRÈS DE PARIS 1900

7e SECTION

HISTOIRE DES ARTS

DU DESSIN

CONGRÈS D'HISTOIRE COMPARÉE

VIIe SECTION

HISTOIRE DES ARTS DU DESSIN

Président d'honneur : M. E. Guillaume, de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts, directeur de l'Académie de France à Rome.

Président : M. Georges Lafenestre, de l'Académie des beaux-arts, conservateur au Musée du Louvre; professeur suppléant au Collège de France, professeur à l'École du Louvre.

Vice-Présidents : M. Gustave Larroumet, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; M. S. Reinach, de l'Académie des inscriptions, conservateur du Musée national de Saint-Germain.

Secrétaires : M. E. Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome ; M. J. Guiffrey, attaché des musées nationaux ; M. Nicolle, attaché des Musées nationaux.

Membres : MM^mes Édouard André ; la marquise Arconati-Visconti. MM. Babelon, de l'Académie des inscriptions, conservateur du Cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale ; A. Bertrand, de l'Académie des inscriptions, conservateur du Musée national de Saint-Germain ; Bonnat, de l'Académie des Beaux-arts ; Bouchot, conservateur du Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale ; Brenot, secrétaire de la société des Amis du Louvre ; comte de Camondo ; Collignon, de l'Académie des ins-

criptions, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; J. Comte, directeur de la *Revue de l'art ancien et moderne* ; G. Dreyfus ; Enlart ; Ephrussi, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* ; C. Groult ; J.-J. Guiffrey, de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur de la Manufacture nationale des Gobelins ; Havard, inspecteur général des Beaux-Arts ; Héron de Villefosse, de l'Académie des inscriptions, conservateur au Musée du Louvre ; Kaempfen, directeur des Musées nationaux ; comte de Lasteyrie, de l'Académie des inscriptions, professeur à l'École nationale des chartes ; Eugène Lefèvre-Pontalis, ancien élève de l'École nationale des chartes ; Lemonnier, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; Lisch, de l'Académie des beaux-arts, inspecteur général des Monuments historiques ; comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie ; Martin-Leroy, conseiller à la Cour des comptes ; Maspero, de l'Académie des inscriptions ; André Michel, conservateur au Musée du Louvre ; Émile Michel, de l'Académie des beaux-arts ; E. Molinier, conservateur au Musée du Louvre ; l'abbé Mugnier ; Perrot, de l'Académie des inscriptions, directeur de l'École normale supérieure ; le baron Edmond de Rothschild ; Schlumberger, de l'Académie des inscriptions ; Séailles, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

ORDRE ET PROGRAMME DES SÉANCES

Mardi 24 Juillet — MM. Lafenestre et Hymans, présidents.

1° M. le Comm. A. Venturi, membre correspondant de l'Institut, directeur de la Galerie nationale à Rome : La Formation de l'École d'histoire de l'Art à l'Université de Rome et ses méthodes.

2° M. Salomon Reinach : De la nécessité de centraliser les Collections de photographies d'œuvres d'art.

Mercredi 25 Juillet. — MM. Venturi et Larroumet, présidents.

3° M. le Docteur Bredius, directeur du Musée royal de la Haye : *Ludovicus Finsonius* et ses œuvres de peinture à Aix-en-Provence.

4° M. le Comm. VENTURI : Un miniaturiste français de la première moitié du XVe siècle.

5° M. le Professeur DEHIO, de l'Université de Strasbourg : De l'influence de l'art français sur l'art allemand au XIIIe siècle.

Jeudi 26 Juillet. — MM. BREDIUS et KAEMPFEN, présidents.

6° M. FRASCHETTI : Un sculpteur français contemporain de Bernin.

7° M. CONRAD DE MANDACH, docteur de l'Université de Paris : Du classement et de la conservation des dessins de maîtres dans les Musées d'Europe.

8° M. BLANCHET, bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque Nationale : Note sur des peintres du XVe et du XVIe siècles ayant exécuté des projets de monnaies et de médailles.

9° M. DIMIER, docteur ès lettres : De l'influence des artistes de Fontainebleau en France et en Europe.

Vendredi 27 Juillet. — MM. FURTWANGLER et PERROT, présidents.

10° M. MODIGLIONI : Guillaume de Marcillac.

11° M. le Chanoine PORÉE : La Sculpture Normande au XVe siècle, à propos d'une statue de Sainte-Anne.

12° M. BARRIÈRE-FLAVY : L'art industriel des Barbares.

Samedi 28 Juillet. — MM. de VILLEFOSSE et MOLINIER, présidents.

13° M. le Comm. VENTURI : Un nouveau Giorgione.

14° M. CLEMENTE LUPI, archiviste de Pise : Les Constructions civiles du Moyen Age à Pise.

15° M. E. BERTAUX, Ancien Membre de l'École française de Rome, Secrétaire du Congrès : *Magister Nicolas Petri de Apulia :* L'origine du grand sculpteur établie par une série d'observations nouvelles et par l'étude d'un monument inédit.

NOTE

SUR UNE STATUE DE SAINTE ANNE

DE L'ATELIER DE VERNEUIL-AU-PERCHE

« Les images des saints ont, généralement, une figure et une attitude qui, adoptées par les premiers artistes après un mûr examen de leur vertu dominante ou d'un trait distinctif de leur vie, sont restées fixées dans la pensée populaire, de telle manière que le type, ainsi créé, a traversé les âges sans recevoir de modification et ne peut plus se concevoir autrement. Ainsi, l'on ne se figurerait plus aujourd'hui sainte Cécile autrement représentée que devant un instrument de musique, sainte Marthe sans la Tarasque domptée et tenue en laisse, ni saint Vincent de Paul sans deux ou trois petits enfants recueillis par lui dans les plis de son manteau [1]. »

C'est ainsi que sainte Anne, qui devint mère de la Vierge Marie après une longue stérilité, est ordinairement représentée sous les traits d'une femme déjà âgée, assise, ayant près d'elle la Vierge debout, et lui apprenant à lire.

Toutefois, ce type familier, domestique, immortalisé par le pinceau de Murillo [2], est relativement moderne ; et bien que l'iconographie de sainte Anne ait été fixée assez tardivement, les figurations adoptées au XVe et au XVIe siècle offraient un caractère moins banal.

1. Ch. Vincens, *De l'iconographie de sainte Anne et de la Vierge Marie à propos d'une statue du XVe siècle*, Paris, 1891, p. 4.
2. Le tableau de Murillo est au musée du Prado, à Madrid.

L'une des plus usitées était la rencontre et l'embrassement de sainte Anne et de saint Joachim à la Porte dorée [1]. On voulait symboliser par là l'Immaculée conception de Marie.

« Joachim et Anne, dit le P. Cahier, ont été quelquefois peints affrontés, et des lèvres de chacun d'eux s'élance un rejeton qui va à la rencontre de l'autre pour former une tige couronnée d'un lis épanoui d'où sort le buste de la très sainte Vierge [2]. »

D'autres fois, sainte Anne est figurée tenant sur ses genoux la Sainte Vierge, sa fille. Au xve et au xvie siècle, on eut l'idée de représenter la Vierge Marie portant l'Enfant Jésus et assise elle-même sur les genoux de sainte Anne ; c'était là un type cher à l'école milanaise [3].

Une curieuse statue en marbre, d'origine provençale, portant la date de 1476, et signalée en 1891 par M. Charles Vincens [4], offre un spécimen beaucoup plus rare : la sainte Vierge sur les genoux de sainte Anne et allaitant l'Enfant Jésus, malgré l'extrême jeunesse qu'accusent le visage et tout le corps de la Vierge mère [5].

Le type inédit, que nous signalons ici, est d'un étrange réalisme. Nulle part nous ne l'avons vu mentionné, et le P. Cahier ne l'a pas dû connaître, puisqu'il n'en parle point.

Cette statue, qui fait partie de la remarquable collection de M. le chanoine Dubois, curé de Notre-Dame de Verneuil (Eure), est en bois de chêne et mesure 1 m. 53 c. de hauteur. Sainte Anne est figurée debout, vêtue d'une robe découpée carrément à la poitrine et emprisonnant les nombreux plis d'une guimpe qui enserre le menton. La tête est couverte d'un voile ; un ample manteau, qui enveloppe le

1. Jacobi à Voragine, *Legenda aurea*, édit. Graesse, Leipzig, 1850, p. 588.

2. *Caractéristiques des saints*, I, 516.

3. Voir notamment le tableau et le dessin de Léonard de Vinci, au Louvre, et le tableau de Bernardino Luini à l'Ambrosienne de Milan.

4. Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, tenu à Marseille en 1891.

5. Cette statue, haute de 0 m. 75 c., conservée à Pennes près de Marseille, est reproduite en héliogravure dans la notice de M. Charles Vincens.

STATUE DE SAINTE ANNE

DE L'ATELIER DE VERNEUIL-AU-PERCHE

corps, se rabat en capuchon. Des traces de polychromie, avec de gros fleurons dorés, chatironnés de noir, s'aperçoivent çà et là.

Mais ce qui donne à cette statue son caractère singulier, peut-être unique [1], c'est la présence de la petite Marie sortant du sein de sa mère à travers les vêtements. Elle lève la main droite et tient la gauche repliée sur la poitrine ; ses longs cheveux, bouclés et dorés s'épandent sur ses épaules ; tout son corps est environné de rayons.

L'imagier a représenté sainte Anne sous les traits d'une femme d'âge déjà mûr ; elle soulève légèrement les bras [2] dans un geste de pieux étonnement, qui révèle en même temps le sentiment vraiment respectueux avec lequel l'artiste a traité un sujet que nul n'oserait reproduire aujourd'hui. Autres temps, autres mœurs, autres idées.

Cette statue date du règne de Louis XII. Elle provient de l'église de Boissy-le-Sec [3], à deux lieues de Verneuil, et était depuis longtemps reléguée dans les greniers du presbytère.

Je crois qu'il y a lieu d'attribuer la statue de sainte Anne à l'un des imagiers qui travaillaient à Verneuil, au commencement du XVIe siècle.

Lorsque, vers 1506, on éleva l'énorme tour de l'église de la Madeleine [4], le maître de l'œuvre dut amener avec lui un

1. Mgr Barbier de Montault fait remarquer que « le XVIe siècle, surtout dans l'émaillerie limousine, a mis en vogue un type fort indécent, qui consiste dans le réalisme même de la conception : sainte Anne, debout, est enceinte, et dans son ventre ouvert on distingue un petit être nu ou une demi-figure vêtue et joignant les mains, l'un et l'autre enveloppés d'une auréole lumineuse ; émail du Musée de Cluny, 1545 ». *Traité d'iconographie chrétienne*, II, 206. L'émail du Musée de Cluny porte le n° 1042.

2. Les bras de la statue ont été refaits ; à l'origine, sainte Anne ne devait pas avoir les mains jointes, mais les tenait un peu ouvertes.

3. Boissy-le-Sec, canton de la Ferté-Vidame, Eure-et-Loir.

4. D'après A. Guilmeth, qui a eu à sa disposition des documents aujourd'hui perdus, Arthur Fillon, originaire de Verneuil, curé de Saint-Maclou, vicaire-général de Georges d'Amboise, puis évêque de Senlis, avait donné, alors qu'il était chanoine de Rouen, c'est-à-dire après 1506, une somme de 9500 livres « pour venir en ayde à l'édification du grant clocher d'ycelle église ». A. Guilmeth, *Histoire de Verneuil*, 2e édition, 1836, p. 31. Il faut plutôt lire 950 livres

certain nombre d'imagiers et de sculpteurs ornemanistes; ils venaient probablement de Rouen [1]. Une fois la tour achevée, plusieurs de ces artistes demeurèrent dans le pays, alors en pleine prospérité, et travaillèrent pour les paroisses de Verneuil et des environs. Les écoles locales ou ateliers de sculpture ont, le plus souvent, pris naissance dans le chantier d'une cathédrale, d'une église importante, ou d'un château seigneurial.

Les statues que l'on voit, au nombre d'une quarantaine, sur les flancs de la tour de le Madeleine, sont d'allure absolument gothique; elles reflètent d'ailleurs en cela le style du monument qu'elles décorent [2]. Pareille remarque peut s'appliquer aux belles tours des églises de Rugles et de Laigle, contemporaines de celle de Verneuil, et qu'il est permis d'attribuer aux mêmes ouvriers.

Au groupe d'imagiers, vernoliens par leur habitat, sinon par leur naissance, qui travaillaient pendant le premier tiers du XVIe siècle, j'attribue encore une œuvre de premier ordre : la Mise au tombeau de Notre-Seigneur, empreinte de ce réalisme franco-flamand, de formes encore un peu lourdes, qui caractérise la sculpture normande et picarde avant les influences proprement dites de la Renaissance.

L'église de Notre-Dame de Verneuil renferme également

1. Il est fort probable que les ouvriers qui construisirent la tour de la Madeleine venaient de Rouen, et avaient été choisis et envoyés par Arthur Fillon qui paraît avoir eu quelques connaissances en architecture. Au mois d'août 1509, Arthur Fillon et deux autres chanoines sont priés par le chapitre d'examiner ensemble quelles figures il conviendrait d'adopter pour l'ornementation du grand portail de la cathédrale de Rouen. (Ch. de Beaurepaire, *Mélanges hist. et archéol.*, 1897, p. 211). En 1518, Fillon commande au huchier Nicolas Castille un buffet d'orgues, d'un prix de 250 livres, pour l'église Saint-Maclou. (Ouin-Lacroix, *Histoire de l'église Saint-Maclou*, p. 67).

2. M. Gustave Prévost a judicieusement remarqué que la tour de la Madeleine de Verneuil offrait de curieuses ressemblances avec la tour de Beurre de Rouen. « La filiation apparaît certaine dans l'aspect général, dans l'ordonnance des étages, la disposition identique des contreforts, et la distribution de la statuaire, et surtout dans le mode de couronnement. » G. Prévost, *L'église de la Madeleine de Verneuil*, dans la *Normandie monumentale et pittoresque*, t. Ier, p. 68.

un certain nombre de statues en pierre très remarquables autant par l'expressive beauté des figures que par la science du drapé. Nous citerons : saint Christophe, sainte Suzanne saint Denis, saint Martin, saint Joseph, saint Jacques. Aucune de ces statues, ne semble postérieure à 1530. Dans le superbe saint Christophe, l'influence allemande est très sensible [1].

On voit encore dans les deux églises paroissiales de Verneuil plusieurs statues en bois d'un accent très personnel, caractérisées par plus de sveltesse, par un drapé plus tourmenté et des plis plus multipliés ; par exemple : le Christ en croix avec la Vierge, saint Jean et sainte Madeleine ; saint Roch, sainte Marguerite, deux statuettes de prophètes, etc. Leur exécution doit se placer aux environs de 1550. Or, dans le « Registre de la Confrérie de l'Assomption dans l'église de Notre-Dame de Verneuil », j'ai rencontré le nom de « Gabriel Lhoste, tailleur d'images », roi de la confrérie en 1558 [2].

Je ne crois pas qu'il soit téméraire d'attribuer à cet imagier, fixé dans le pays, — puisqu'en 1578 on trouve un Philippe Lhoste, son fils peut-être, chapier en l'église de Notre-Dame et chapelain de la confrérie [3], — ces nombreuses statues en bois qui portent indubitablement l'empreinte d'un même ciseau.

Le chanoine Porée,
Curé de Bournainville (Eure),
Membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

1. On peut rapprocher le saint Christophe de Verneuil, *Samson tuant un lion*, gravé sur bois par A. Durer, (B. 2.) ou bien encore du saint Christophe de la cathédrale de Cologne ; les analogies sont intéressantes à constater.

2. Nous avons réuui les éléments d'une étude sur l'imagier Gabriel Lhoste.

3. Les chapelains de la confrérie de l'Assomption étaient toujours choisis parmi les prêtres originaires de Verneuil.

IDENTITÁ DI FORMA ARCHITETTONICA NELLE CASE DI PISA NEL MEDIO EVO E IN QUELLE COMUNI DI ROMA ANTICA

In varie strade di Pisa, specialmente in quelle del centro [1], si vedono alcuni edifizi medioevali d'una forma architettonica, che si scosta molto da quella ordinaria degli edifizi contemporanei delle altre città. E anche nei luoghi più eccentrici, ogni volta che cade per vecchiezza un pezzo d'intonaco o si fa qualche restauro ad una cása, apparisce sempre la stessa forma; sicchè possiamo dire con certezza assoluta che quasi tutte le strade furono un tempo fiancheggiate da fabbricati dello stesso modello, salvo certe particolarità di stile a seconda del secolo, a cui i fabbricati appartengono.

Le parti organiche e caratteristiche o tipiche di siffatte costruzioni sono le seguenti.

Due pilastri, più spesso tre, raramente quattro, più raramente ancora in numero maggiore, di pietre solidissime [2] quadrangolari e di struttura pseudo-isodoma, sorgono da terra alla distanza di due fino a tre metri circa fra loro e si drizzano fino all'altezza di circa 10, 15 e quasi 20 metri [3].

1. Tutte le piccole strade traverse fra via di Borgo stretto e Via del Liceo, fra via Cavour e via delle Belle Torri, questa compresa, una parte di Via S. Maria, ecc., ed anche nel castello di Vicopisano. Per quest'ultimo, vedi G. Rohault de Fleury, *La Toscane au moyen âge. Architecture civile et militaire*, Paris, 1873, t. II, pl. XLVII.

2. È pietra verrucana, così detta dal prossimo monte della Verruca, comunissima nelle costruzioni di Pisa.

3. Vedi Tavola annessa, n. 1 e G. Rohault, *La Toscane*, cit., II, pl. XXXIX. Vi sono anche pilastri a pietre in basso e a mattoni in alto, ma per eccezione e forse come sovredificazione posteriore. Vedine un disegno in G. Rohault, cit., *Lettres sur la Toscane en 1400. Architecture civile et militaire*, Paris, 1874, I, p. 21.

Le estremità superiori dei pilastri sono riunite da archi della stessa pietra, rotondi od ogivali, secondo il vario stile; e il vuoto fra arco e arco è ripieno e pareggiato sopra con pietre uguali a muro continuo per reggere o immediatamente la parte anteriore del tetto o una terrazza o piano alto con aperture bifore o d'altra forma [1].

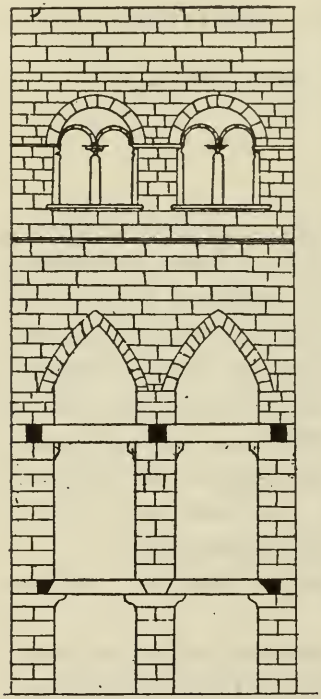


Fig. 1.

Il vuoto oblungo fra i pilastri è diviso orizzontalmente da due o tre architravi in pietra, alla distanza longitudinale fra loro di circa quattro metri e più, e segnano la linea dei diversi palchi o solai, dei quali sostengono la parte anteriore. Le loro estremità sono incastrate nei pilastri semplicemente ovvero anche rafforzate da sottoposte mensolette di pietra [2].

Più tardi, ma sempre dentro il periodo medioevale, a questi architravi vennero sostituiti archi scemi di grossi mattoni con bardellone ossia cornice, anch'essa laterizia, sporgente alcuni centimetri e spesso ornata più o meno a figure geometriche [3].

1. Il tetto immediatamente sovrapposto ci pare di poterlo riconoscere da una fila orizzontale di piccole buche quadrangolari in cima a una casa di Via delle Acciughe in faccia a Via S. Jacopino. Una bifora all'ultimo piano è in una casa in Via dietro la Sapienza, di cui vedi Rohault, *Les Monuments de Pise*, Paris, 1866, pl. XXVIII. Due bifore (una sopra ciascun arco) in Via S. Maria e in Via delle Belle Torri (Vedi tavola annessa, n. 1). Una terrazza a pilastri sembra essere stata (e così è stata restaurata di recente) sopra il palazzo degli Astai (oggi Agostini Della Seta) in Lungarno Regio, ma questa veramente è costruzione della seconda metà del Trecento.

2. L'architrave in pietra con o senza mensoletta sottoposta è comune nelle case dei secoli XII e XIII. Vedi Tav. annessa, n. 1.

3. Sostituzioni di archi ottusi in mattoni ad architravi in pietra si vedono in Via delle Belle Torri, in una casa del secolo XIII. Vedi Tav. annessa, n. 4.

Lo spazio interposto fra gli architravi non era chiuso ordinariamente da parete, perchè quella che lo chiude oggi appartiene evidentemente a un tempo posteriore, ma era occupato nella parte inferiore da terrazzi o balconi di legno sporgenti sulla via, che si chiamavano « ballatoi », sostenuti da travette infitte orizzontalmente nei pilastri e rafforzate da mensolette di pietra come gli architravi. Alla chiusura di tutto il vano, per riparo dall'aria esterna, servivano grandi impòste [1].

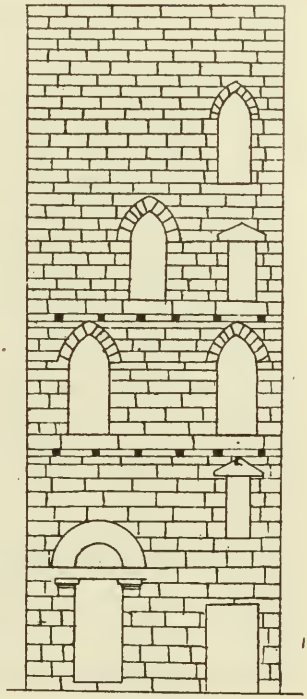


Fig. 2.

Gli edifizi così costruiti, specialmente quando due pilastri soli ne costituivano l'ossatura, riuscivano sproporzionatamente lunghi in ragione della loro larghezza (m. 4 × 10 o 15 circa, e in quelli a tre pilastri m. 6 o 9 × 16 o 20 circa) e presentavano l'aspetto di torri.

E per altrettante torri le prese infatti nel secolo XII Beniamino da Tudela, che ce ne vide almeno dieci mila, e il Dempstero, che con una immaginazione anche più feconda ne portò il numero fino a quindici mila [2]. Uno strano

1. Quando per legge e per desuetudine i ballatoi furono soppressi, venne loro sostituito un parapetto a mattoni in linea dei pilastri sostenuto da arco scemo, e l'apertura che rimaneva ancora fino all'altezza del piano superiore fu occupata da trifore o da quadrifore ad archetti ogivali su colonnini di marmo. Così in una casa di Borgo stretto, lato occidentale, in altra in Via S. Martino e nel palazzo Astai (V. Rohault, *Les Monuments* cit., tav.. XXXI.)

2. Di questi spropositi, notati già dal Muratori e pur nonostante ripetuti da scrittori pisani posteriori ed anche odierni, fa severo e meritato giudizio il Simoneschi, *Della vita privata dei Pisani nel medio Evo*, Pisa, 1895, p. 25-27.

ammasso di torri apparve al Petrarca tutta la città [1]. Torri d'una forma particolare furono credute dagli stessi Pisani della seconda metà del secolo XIV [2] e da quelli del secolo XV [3]. Ma siccome le vere torri anche a Pisa erano costruite in pietre a opera continua, benchè piccole e rozzamente squadrate, eccettuate quelle degli angoli e degli stipiti delle porte e delle finestre (le quali pure erano terminate da un architrave a triangolo poco regolare o da unarco inelegante e disposte senz'alcuna simmetria [4]) i Pisani di quel tempo, i quali non comprendevano più la ragione di quella architettura ed ai quali quei pilastri offrivano l'immagine di verghe, le chiamarono « torri vergate ». E « luogo delle torri vergate » appellarono i Pisani del Medio Evo [5] e « via delle belle torri » i Pisani della prima metà del nostro secolo (e si appella anc' oggi) quella strada dove meglio e in maggior numero che in altre si vedono senza intonaco siffatte costruzioni.

Anche l'architetto Georges Rohault de Fleury, il quale circa 25 anni sono studiò con grande amore, disegnò e poi riprodusse in molte e belle incisioni e descrisse e cercò d'illustrare storicamente i monumenti medioevali delle varie città e castelli della Toscana [6], fu particolarmente colpito

1. « Et licet inter (in terra?) plana sitam (la città di Pisa), non tamen, ut magna pars urbium, paucis turribus sed totam scilicet eminentissimis apparentem » (Itinerarium siriacum).

2. Cronica di Ranieri Sardo in *Archivio storico italiano*, 1ª serie, vol. VI, II, 1. pag. 129 all'anno 1356 : « L'imperadore..... facendo via per lo ponte della Spina lung' Arno dalle torri vergate », ecc.

3. « Loco dicto alle torre vergate » (Archivio di Stato in Pisa, Comune, Div., C, 9, c. 84 t., 1499 pis., 9 giugno).

Di questa via pretese dare un'idea G. Rohault in *La Toscane au moyen âge*, I, *Tours de Pise*, p. 3 e in una incisione intercalata nel testo delle *Lettres* cit. p. 19, ma il disegno non corrisponde alla realtà.

4. G. Rohault, in *Lettres* cit. scrive : « D'autres tours, et ce sont les plus belles, présentent de leur sommet à leur pied un parement continu de pierres *verruca* ». Vedi Tav. annessa, n. 2.

5. Vedi sopra, note 10 e 11.

6. Oltre le opere già citate del Rohault registriamo anche gli *Édifices de Pise relevés, dessinés et décrits*, Paris, 1862.

dalla moltitudine di questi « curieux édifices », che a lui pure sembrarono aste gigantesche e torri colossali [1].

Ma qui vien fatto di domandare. Se Pisa era una selva di torri, dove erano le case? A questo deve aver pensato anche il Rohault, il quale tenta di rispondersi osservando che si chiamavano torri anche le case, quando erano coronate di merli, e che perciò non è esagerato il numero di dieci mila indicato da Beniamino. Vuole anzi spiegare il fatto colle espressioni di *domus seu turris*, che si trova in alcuni documenti [2].

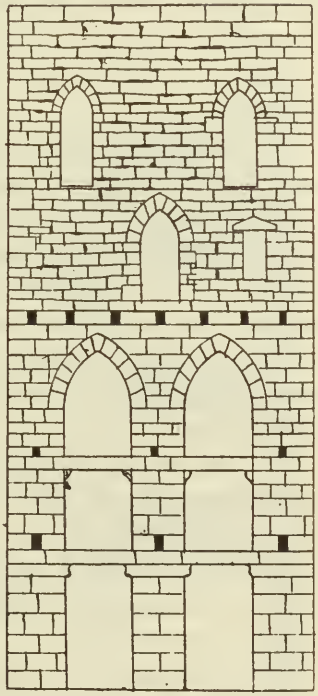


Fig. 3.

Non è questo il luogo di dimostrare che un numero sì grande di case merlate è una fantasia del Rohault e che le espressioni *domus seu turris* si riferiscono a edifizi, che da un lato aveano la costruzione a pilastri, dagli altri erano chiusi a muro continuo come le vere torri [3], senza dire che anche le vere torri servirono più tardi da abitazioni.

1. *Lettres* cit., I, p. 18 : « Si vous me demandez ce qui m'a le plus étonné en arrivant à Pise, je vous répondrai, comme le dit Pétrarque dans son voyage, que ce sont des tours dont la ville est remplie ; quelques tours n'ont rien de fort remarquable, mais une enceinte telle que celle-ci, où se pressent une multitude de tours colossales, est un spectacle extraordinaire pour un Français. »

2. *Lettres* cit., I, p. 27. « On voit souvent (doveva dire « quelquefois ») dans les chartes pisanes les mots *palatium* (non comparisce mai questa voce unita a *turris*) sive *turris*, et même *domus sive turris*, qui prouvent que leur construction n'est pas inoffensive ».

3. In via delle Acciughe è una casa colla facciata a *domus*, cioè a pilastri e coi lati a *turris*, ossia a muro continuo. Vedine la figura in Tav. annessa. n. 3.

Ma anche ammesso per un momento che fossero torri, perchè farle « vergate » e non come le altre? E se erano case, perchè tutte a pilastri? Era forse questa una specialità pisana?

Taluno infatti vi nota un'impronta caratteristica d'uniformità [1].

Ma un sistema d'architettura non si forma a capriccio : esso deriva sempre da qualche bisogno, ossia dalla conformità allo scopo, che è il fondamento, non pur tecnico ma anche estetico, di quest'arte. E allora quali bisogni speciali ebbero i Pisani del Medio Evo, che li astringessero a una forma tutta propria di costruzione? La condizione del terreno, che è alluvionale? In tal caso dovremmo trovare qualche cosa di simile nelle città, che erano e sono in condizione uguale.

Ci dice infatti il Rohault che tal genere di costruzione si riscontra anche in altri luoghi della Toscana e non di rado anche nel mezzodì della Francia, « que tant de ressemblances rapprochent de l'Italie ». A Grasse segnatamente egli ha trovato degli elementi d'architettura civile somigliantissimi a questa [2].

Per conto nostro, senza bisogno di mettere in dubbio o di confermare l'asserzione del Rohault, la quale per la confusione che fa delle torri colle case pisane [3] ci è alquanto sospetta, possiamo assicurare che la forma di tali edifizi non è una particolarità pisana, avendone veduti alcuni esempi a Lucca e a Pistoia.

Crediamo poi che Lucca ne avrebbe molti di più, se quella città fino dal secolo XVI non avesse subìto una radicale trasformazione edilizia; mentre a Pisa, per le sue vicende politiche ed economiche, non solamente non si fecero trasformazioni in stile moderno, ma si lasciò depe-

1. Simoneschi, *Vita* cit., p. 49.
2. *Lettres* cit., p. 16-17.
3. *Lettres* cit., p. 21 ec.

rire e anche cadere affatto una parte delle costruzioni medioevali, e le altre più resistenti o poste in località più comode ai pochi abitanti rimastivi furono adattate agli usi moderni con modificazioni semplici, che ne serbarono intatte e visibili le parti essenziali [1].

I Pisani adunque non furono soli ad adottare questa forma architettonica, ma più degli altri ce l'hanno per forza di circostanze conservata.

E donde può aver avuto la sua origine? Ecco la questione che ci siamo fatta e di cui presentiamo al giudizio dei dotti la nostra soluzione.

Nel concetto, oramai divenuto comune perchè fondato sulla osservazione di molti fatti, che una gran parte della vita medioevale non è in sostanza che una continuazione di quella romana, abbiamo cercato negli scrittori antichi qualche passo, che ci mettesse sulla buona via, ed abbiamo avuto la fortuna di trovarlo subito nello scrittore, che doveva naturalmente esser consultato prima di tutti, cioè in Vitruvio [2].

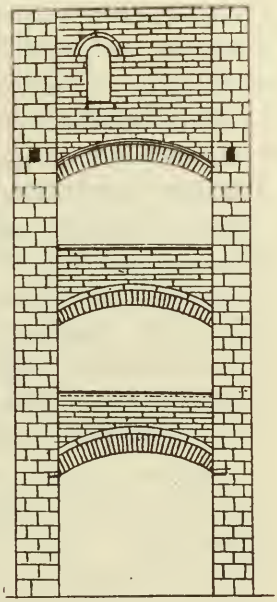


Fig. 4.

Egli dopo aver detto di non disapprovare sotto certe condizioni, gli edifizi « e latericia structura » non disdegnati da re potentissimi, che coi tributi e le prede avrebbero potuto costruirli di sassi irregolari o quadrati e anco di marmi, osserva che il popolo romano non ha bisogno, in

1. Pochissimi sono i riempimenti del vuoto fra i pilastri, che rimontino al sec. XV. Quasi tutti son fatti a mattoni piccoli e con piccole finestre a arco rotondo e non sono più antichi del secolo XVI.

2. « Vitruvii de Architectura libri decem » Ed. Rose, Lipsiae, 1867, II, VIII, 17. Non teniamo conto delle *variae lectiones*, perchè non servono al caso nostro.

Roma, di questo genere di costruzioni e ne dà la ragione, che a noi importa di riferire qui testualmente.

« Leges publicae non patiuntur maiores crassitudines « quam sesquipedales constitui loco communi. Ceteri autem « parietes, ne spatio angustiores fiant, eadem crassitudine « conlocantur. Latericii vero, nisi diplinthii aut triplinthii « fuerint, sesquipedali crassitudine non possunt plus unam « sustinere contignationem. In ea autem maiestate urbis et « civium infinita frequentia innumerabiles habitationes opus « est explicare. Ergo, cum recipere non posset area plana « tantam multitudinem ad habitandum in urbe, ad auxi- « lium altitudinis aedificiorum res ipsa coegit devenire. « Itaque pilis lapideis, structuris testaceis, parietibus cae- « menticiis altitudines extructae et contignationibus creçris « coaxatae coenaculorum ad summas utilitates perficiunt « dispertitiones. Ergo moenibus e contignationibus variis « alto spatio multiplicatis populus Romanus egregias habet « sine impeditione habitationes. »

A misura che andavamo leggendo le parole di Vitruvio, ci pareva d'aver davanti la descrizione precisa dei singolari edifizi pisani, i quali alla loro volta, visibili anc'oggi, servono ad illustrare il testo di Vitruvio, come nessun commento, per quanto sottile, potrebbe nè ha potuto fare senza di essi.

Non erano dunque torri e nemmeno case a foggia di torri, ma abitazioni ordinarie. Erano precisamente quelle che i Romani chiamavano « cenacula meritoria », perchè date ordinariamente a pigione, ben diverse dalle case o piuttosto palazzi del tipo notissimo coll'*atrium*, *tablinum* ecc. posseduti o abitati dai più ricchi, ma somiglianti assai, almeno nella disposizione interna, a quelle possedute ed abitate dai meno abbienti, le quali non avevano nè atrii nè tablini[1] e delle quali era piena Roma come Pisa.

1. Vitruvio, VI, VIII (V) I. Igitur is qui communi sunt fortuna, non necessaria magnifica vestibula nec tablina neque atria, quod magis aliis officia praestant ambiendo quam ab aliis ambiuntur.

Mettendo infatti a confronto il testo Vitruviano e le costruzioni medioevali pisane, apparisce chiara la più stretta relazione nonchè l'identità della causa, che in ambedue le città fece preferire questa forma speciale. Anche a Pisa nel medio Evo inoltrato, se non prima, per effetto naturale e pel concorso forzato e volontario di signori rurali e di villani alla città, si formò la « civium frequentia » ; e, « cum non posset recipere area plana tantam multitudinem ad habitandum in urbe » a meno di non allargare la cerchia o di lasciare troppo esposta agli assalti dei nemici esterni una gran parte di cittadini o di render loro incomoda una dimora distante dal centro del commercio e degli opifici, « ad auxilium altitudinis res ipsa coegit devenire; e si fecero le case « pilis lapideis extructae » come a Roma, e a più piani o solai (« contignationibus crebris coaxatae »). E per farle a più piani, nulla di più adatto che costruirle a pilastri ; i quali soli, bene assodati nelle fondamenta, costituivano un'ossatura incrollabile da poterle raccomandare con sicurezza tutto il resto.

E perchè l'uniformità fra le due case fosse perfetta, i Pisani, quasi avessero davanti i precetti di Vitruvio [1], allorchè vollero assicurare ai pilastri, non semplici palchi « plano pede » e di legname, ma volte (*fornices*), o anche soltanto per dare alla fabbrica una stabilità maggiore, ebbero cura nelle case a tre o più pilastri che le « pilae extremae » o « angulares » fossero « latiores spatio », affinchè sostenessero meglio la pressione delle volte. Anzi ve n'ha di tale larghezza che vi si è potuto lasciare un buon vano, « lumen », per la porta esterna.

1. VI, XI (VIII), 3 e 4. « Itemque quae pilatim aguntur aedificia, cum cuneorum divisionibus coagmentis ad centrum respondentibus fornices concluduntur, extremae pilae in his latiores spatio sunt faciundae; uti vires eae habentes resistere possint, cum cunei ab oneribus parietum pressi per coagmenta ad centrum se prementes extrudant incumbas. Itaque si angulares pilae erunt spatiosis magnitudinibus, continendo cuneos firmitatem operibus praestabunt. »

Eguale pure era l'altezza ordinaria delle case e il numero de' piani [1].

In tanta corrispondenza delle parti essenziali nelle due case, non ci sembra che debba dar noia la differenza, che può avvertirsi nel modo di riempire lo spazio fra piano e piano; il quale per la casa pisana consisteva in opera di legno, per la casa romana consisteva in una parete di mattoni (*structuris testaceis*) o di piccole pietre irregolari (*parietibus coementiciis*). Ma non tutte le case romane

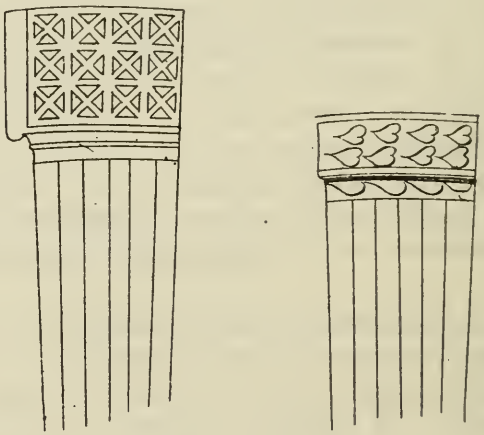


Fig. 5 et 6.

eran chiuse a parete con qualche finestra, dacchè almeno quelle che aveano i balconi o « maeniana » dovettero esser munite di larghe aperture e somigliare un pó più o un pó meno, anche sotto questo rapporto, alle case pisane. Fra queste poi noi stessi ne abbiamo notata una colla parete a mattoni da terra fino sopra la linea del primo piano e pre-

1. Circa 20 metri e poi anche minore era la massima altezza legale delle case romane; non maggiore, come abbiamo veduto, quella della casa pisana.

Così a Roma i piani non solevano essere più di tre (Livio 21, 62, 3; Marziale 1, 118, 7); tre e quattro a Pisa (Simoneschi, *Vita*, cit., p. 45).

cisamente fino alla linea d'una finestrella elegante ad arco rotondo incorniciato di altre terrecotte a disegno geometrico, come a vario disegno geometrico sono più linee di terrecotte del parapetto [1]; e tutto ciò equivale alla « structura testacea » indicata da Vitruvio.

Esso poi ne lascia incerti se le « contignationes » poggiassero sul davanti sopra una trave collocata da pilastro a pilastro o sopra un architrave in pietra o sopra un arco od anco semplicemente sul muro di ripieno. E forse era quest'ultimo il sistema più comune, uguale cioè a quell'unico esempio pisano or ora descritto; ma non esclude l'architrave in pietra, specialmente dopo l'incendio Neroniano, quando all'opera di legname si venne a sostituire la pietra albana e gabina, e nemmeno esclude l'arco.

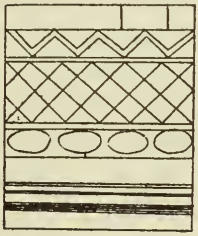


Fig. 7.

Incerto pure rimane il modo romano di collegare le estremità superiori dei pilastri, che a Pisa abbiamo veduto esser l'arco; ma il silenzio di Vitruvio non prova che fosse diverso da quello pisano.

In ogni modo, dirimpetto a queste differenze e incertezze, che provengono più da particolari omessi da Vitruvio (che del resto scriveva quanto era necessario per farsi intendere

1. Ne offre un notevole esempio una casa in Via dell'Amore (Vedi Rohault, *La Toscane*, cit., *Tours à Pise*, pl. III e Tav. nostra, n. 5 e 6).

Archi più semplici con parapetto e anche senza parapetto per sostituire sottanto l'architrave in pietra sono delineati in Rohault, *Lettres*, cit., p. 21.

ai contemporanei, lasciando quello che era o giudicava superfluo), quale uniformità anche negli accessorii! Scale strette e di legno, magari a piuoli, aveano le case romane [1], scale di legno le pisane o con parapetto è anche con fodera di tavole e moventi dall'esterno o dall'interno della fabbrica [2]; denominazioni uguali designavano a Pisa e a Roma vari pezzi di legname, fra i quali notiamo le « tempie » (*templa* latino) per sostenere i travicelli dei tetti [3].

Identiche dimensioni aveano i mattoni (*lateres*) [4]; e anche a Pisa ne usavano di quelli grandi per formare archi rotondi, che paiono veramente romani [5].

I Romani pure aveano pezzi di terrecotte piccoli e di varie forme per comporne cornici agli archi [6], come abbiamo già detto trovarsene sopra gli archi e in alcuni parapetti pisani.

Chi avrà agio di stabilire confronti più minuti, troverà nelle case medioevali la spiegazione di non poche fra quelle dell'evo antico, le quali ci sono oscure a tutt'oggi [7]. Circa le serrature, per esempio, siamo d'avviso che le nozioni precise su quelle del Medio Evo potranno rendere meno scarso e meno oscuro ciò che sappiamo di quelle romane.

Allargando il cerchio delle comparazioni, scopriremo altre somiglianze, confermando al tempo stesso l'esattezza di quelle già notate. Vedremo cioè che le due case, alla di-

1. Scale di legno a Roma in Nissen, p. 602 citato dal Marquardt Jo., *Das Privatleben der Römer*, Leipzig, 1879, I, p. 216.

2. Scale di legno a Pisa in Simoneschi, *Vita*, cit., p. 63.

3. A un « tabulario » si fanno pagare 10 soldi « pro tempiis triginta » pel tetto di varie case (Arch. di Stato in Pisa, Comune, A, Provvisioni degli Anziani, VI, c. 46, 1317 st. pis).

4. Ce ne siamo assicurati misurandoli.

5. Vicolo Toscanelli, che fa capo al Lungarno mediceo.

6. Vitruvius, ediz. Marini, Romae, 1836, vol. I, p. 104. Alle Terme di Tito « inter alias artis sublilitates visuntur lateres arcuum ad cuneum perbelle efformati ».

7. Che i Romani, per citare un esempio, non adoperavano forchette per mangiare, dopo una lunga e inutile disputa fatta con argomenti tratti dai classici, si è riconosciuto chiaramente coll'aiuto di documenti medioevali.

stanza di secoli, hanno prodotto, insieme cogli stessi vantaggi, gli stessi guai e provocato per parte delle Autorità gli stessi provvedimenti. Comune a Roma e a Pisa la tendenza nei cittadini ad agglomerarsi in uno spazio ristretto, e comuni perciò (oltre le case alte e i numerosi balconi, che rubano permanentemente a chi sta in basso l'aria e la luce) le strade anguste e tortuose, gl'ingombri di costruzioni accessorie anche davanti alle case, di botteguccie di legno, di banchi appoggiati al muro, di merci esposte, di rivenditori, di artefici che lavorano fuori delle loro botteghe, con grave e continuo impedimento della circolazione [1]. Frequenti in ambedue le città per effetto di quest'ingombri e della grande quantità di legname adoperata nella costruzione delle case, gl'incendi [2], e conseguentemente le rovine degli edifizi e le morti di persone [3]. Eguale altresì la premura del Governo di por fine a questi mali con editti e con statuti [4]. Eguale perfino la trascuratezza di osservarli nei cittadini e quindi la necessità pel Governo di rinnovarli [5].

Apparirà ancora che Roma e Pisa (per non parlare di altre città medioevali e tenerci dentro i limiti del nostro tema), come si somigliano nello squallore, così non sono troppo dissimili fra loro nello splendore. Poichè anche Pisa medioevale ha, come Roma antica, i suoi portici, benchè modesti, nella strada principale [6], anche Pisa ha i suoi tem-

1. Per tutte queste particolarità romane vedi Friedländer, *Darstellungen*, ecc.; per quelle pisane, Simoneschi, *Vita*, cit., p. 110-119.

2. Incendi romani in Tacit. *Ann.*, 1, 76; Suet, *Aug.*, 30; Seneca, *Cont.*, 2, 9. Incendi pisani in Simoneschi, *Vita*, cit., p. 38-42.

3. Per le rovine romane v. Tac., Suet., Sen. cit. alla nota 35; per le pisane, Rohault, *Lettres*, cit., p. 28-29.

4. Editti imperiali sull'altezza delle case in Marquardt, *Staatsverwaltung*, II, 121, Anm. 2, e Friedländer cit.; Statuti pisani, di cui v. anche Rohault, *Lettres*, cit., p. 28.

5. Come Pretestato prefetto di Roma, nell'anno di Cristo 367 « maeniana sustulit omnia, fabricari Romae priscis quoque vetita legibus » (Ammian. 27, 9), così a Pisa i provvedimenti del secolo XII si vedono ripetuti e ampliati nel secolo XIII (Simoneschi, *Vita*, cit., p. 62-65, 113-115).

6. In via di Borgo stretto. Alcuni portici erano anche in Lungarno (*Statuti Pis.*, I, 35).

pli; e quello massimo non ha da invidiare le basiliche romane.

A noi basti, almeno per ora, il resultato ottenuto colle nostre osservazioni, cioè :

Che l'architettura della casa pisana nel Medio Evo, (e piu particolarmente nei secoli XII e XIII, (come si può argomentare dalla forma degli archi) è di sicuro una continuazione e forse dal lato puramente tecnico anche un perfezionamento [1]) di quella dei « cenacula meritoria » di Roma antica. Onde gli edifizi pisani suppliscono molto opportunamente alla mancanza di tali esemplari antichi in Pompei e in Roma stessa [2], la quale forse ne conserva tuttora alcuni nascosti dalle costruzioni grandiose fattevi dal Cinquecento in poi.

Questi « cenacula » pertanto, la cui disposizione è sinora affatto sconosciuta [3] e dei quali il testo Vitruviano è insufficiente a dare di per sè solo una idea precisa, come fu insufficiente a darla delle case signorili fino alla scoperta di Pompei, potranno studiarsi d'ora innanzi nella casa pisana con fondato argomento di resultati ulteriori.

Clemente Lupi,
prof. di Paleografia e Antichità medioevali
nella R. Università di Pisa.

1. I « cenacula meritoria » erano costruiti colla minore spesa possibile e quindi vi si producevano fessure e crepacci. Le case pisane invece hanno resistito fino ad oggi e promettono di durare ancora per molto tempo.
2. Marquardt, cit., *Das Privatleben*, cit., I, p. 216.
3. Marquardt, *loc. cit.*

LE PORTRAIT DE

PHILIBERT DE LA PLATIÈRE

A CHANTILLY

Il est impossible de parcourir la magnifique collection de dessins formée à Chantilly par le Duc d'Aumale, et parmi laquelle M. Macon nous a reçus avec tant de bonne grâce, sans être frappé du faire particulier et original d'un petit portrait de la fin du xve siècle, qui se distingue assez nettement des autres œuvres de la même époque. Il y a là un coup de crayon libre, personnel, très caractéristique. C'est dessiné par un homme d'esprit, qui avait le trait incisif, qui voyait vite et bien, que le pittoresque amusait. Les cheveux, la fourrure, sont détaillés d'une façon très précise. Qui représente ce portrait, et à qui peut-on l'attribuer?

Il est catalogué sous le n° 2 dans le carton VII, et il porte le nom de La Platière.

Il y avait, à la fin du xve siècle, deux Philibert de la Platière, le père et le fils, tous deux hommes de guerre et hommes de cour, chambellans et soldats, mais de caractère assez dissemblable. Le père, homme rassis, ami intime et favori du bon et sage duc Pierre de Bourbon, était chambellan de ce prince en même temps que du roi. Il appartenait à une famille provinciale, dont un des membres devint conseiller au Parlement de Paris; on le connaissait sous le nom de « Bourdillon », bien qu'il fût simple-

ment seigneur des Bordes, et que la seigneurie de Bourdillon appartînt précisément au magistrat. Il apparaît en toute occasion comme l'homme de confiance de Pierre de Bourbon, dont il partageait assurément les idées et la manière de voir. Il devint successivement bailli et capitaine de Chateau-Chinon, de Sury-le-Contal en Forez et de Belleperche (1493-1495), puis du Beaujolais (1499), toujours pour le compte du duc. En 1504, il assista au mariage du duc d'Alençon, et il mourut peu de temps après.

Le fils de ce digne personnage, placé tout jeune près du roi Charles VIII, eut une carrière bien différente, beaucoup plus rapide et plus bruyante. Il naquit vers 1465 et mourut en 1499, à peu près comme Charles VIII.

C'était un de ces jeunes écervelés, extrêmement hardis, qui ne voyaient de péril à rien, à qui il fallait des aventures et des femmes, et qui entourèrent Charles VIII, dès qu'il fut émancipé. Cette bande joyeuse s'empara de la faveur du roi. Elle alla avec lui à Lyon, où, sous prétexte de préparer une expédition en Italie, on s'amusa beaucoup. Elle alla en Italie, où, sous prétexte de l'expédition elle-même, on s'amusa encore fermement ; et, du reste, on y joua gaillardement sa vie. Bourdillon était là un des mieux notés, et des plus enragés.

Chastillon, Bourdillon, Bonneval
Gouvernent le sang royal.

Au milieu des apprêts militaires, en 1494, Bourdillon obtint la charge de bailli de Mantes. Il était, en outre, chambellan, et faisait partie des cent gentilshommes de la garde royale. Dès le début du règne de Louis XII, il reçut sa confirmation dans ces diverses fonctions. Malgré ses goûts aventureux et sa fin prématurée, il laissa plusieurs enfants. Son second fils est devenu plus tard l'homme de guerre connu au XVIe siècle sous le nom de « maréchal Bourdillon ».

Ainsi, les deux Philibert de la Platière appartenaient exac-

PHILIBERT DE LA PLATIÈRE

Collection de Chantilly

MINIATURE DE JEAN PERRÉAL

EXTRAITE DES « STATUTS DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL »

tement à l'entourage intime du duc Pierre de Bourbon et de Charles VIII, et spécialement à ce monde de la cour qui se trouva réuni à Lyon en 1494, au moment où l'exubérance du jeune roi éclatait comme une fusée, et où le duc de Bourbon, nommé régent du royaume, faisait de son mieux pour parer à tous les dangers qu'on pouvait craindre.

Le crayon de Chantilly est sûrement de la fin du xve siècle. D'après le type du personnage, son âge, sa physionomie, il doit, évidemment, représenter Philibert II de la Platière, c'est-à-dire le fils. Le père aurait une figure plus mûre, plus reposée.

A qui attribuer ce dessin caractéristique?

Il me semble difficile de ne pas le rapprocher d'une miniature de la même date, et relative au même milieu de cour, qui contient des portraits délicieux de Charles VIII, du duc de Bourbon, et quelques figures de jolies femmes, sous forme d'anges diaphanes. Cette miniature se trouve placée en tête d'un manuscrit chevaleresque, les Statuts de l'ordre de Saint-Michel [1] : je crois avoir établi qu'elle dut être exécutée à Lyon en 1494, par ordre de Pierre de Bourbon, pour être offerte au jeune roi, et qu'elle est l'œuvre de Jean Perréal [2]. Derrière Charles VIII, on voit Pierre de Bourbon, en portrait double, comme si le peintre avait voulu peindre deux hommes en un seul, Jean-qui-rit et Jean-qui-pleure ; l'un, très bon, et qui se souvient d'avoir été jeune, détourne ses regards avec un léger sourire d'indulgence ; l'autre sérieux, et ayant charge de grandes affaires, considère la scène, les aspirations du jeune roi et ses inspirations, avec une résolution flegmatique empreinte de quelque mélancolie.

1. Ce manuscrit appartient à la Bibliothèque Nationale de Paris (manuscrit français 14363).

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, années 1895-1896. Ces divers articles ont été réunis et publiés en volume sous le titre de *Jean Perréal* (Paris, Leroux, 1896).

Les raisons externes que j'ai données déjà pour attribuer à Perréal ce petit chef-d'œuvre concourraient exactement à attribuer au même Perréal le dessin de Chantilly. Nous savons que Perréal était passé maître pour de petits portraits, saisis d'un coup de crayon incisif, qu'il en avait pour ainsi dire le monopole. De plus, la miniature de Saint-Michel, si poussée, si fine qu'elle soit, présente avec le crayon de La Platière, primesautier, enlevé, une parenté facile à apprécier. Le dessin est tellement particulier, que le rapprochement s'opère tout naturellement. Il semble bien qu'on ne puisse attribuer ce dessin qu'à Perréal.

R. de Maulde la Clavière.

LE PEINTRE LOUIS FINSON

(LUDOVICUS FINSONIUS)

L'histoire de l'Art m'apparaît comme un grand, un vaste édifice, construit par d'innombrables architectes et ouvriers. De plus en plus cet édifice s'élève et s'achève. Mais comme il arrive aussi avec d'autres grandes constructions, quelquefois une partie du bâtiment, une petite tourelle par exemple qui n'a pas des fondations assez solides, s'écroule, doit être reconstruite.

Ainsi, dans l'histoire de l'Art, il y a certaines légendes, venues souvent on ne sait d'où, répétées continuellement, qui un jour s'écroulent pour faire place à la vérité, lorsqu'elle nous parle par des documents irréfutables.

Des recherches dans les Archives d'Amsterdam m'ont fait trouver par hasard quelques documents nouveaux sur un peintre flamand qui a travaillé presque uniquement en France, mais qui mourut en Hollande, et auquel un de vos éminents historiens d'Art, M. Ph. de Pointel de Chennevières, a consacré une étude consciencieuse et intéressante, dans son excellent livre sur les *Peintres Provinciaux de l'ancienne France.*

Le peintre dont il s'agit s'appelle *Louis Finson*; sur ses tableaux il signe toujours *Ludovicus Finsonius.* Un tableau à Naples doit porter la signature Aloysius Finsonius. Cela me paraît pourtant très étrange et je n'ai pu contrôler encore moi-même cette signature.

Il fut le fils d'un peintre de Bruges : Jacques Fynson.

Cette supposition de M. Alfred Michiels dans son « Art Flamand dans l'Est et le Midi de la France » est juste, car dans son testament notre peintre se dit : Jacobs-sone, c'est-à-dire fils de Jacques.

Nous ne savons rien de certain sur la date de sa naissance. La date la plus ancienne portée sur ses tableaux est 1610, la dernière 1615, donc deux ans avant sa mort (1617). Le nombre assez restreint de ses ouvrages ne contredit pas ce court espace de sept années de travail. Tout ce temps il a peint en France, surtout dans les environs d'Aix, d'Arles et de Marseille, mais on connaît aussi de ses œuvres à Poitiers, à Ermenonville, et peut-être aussi à Paris; un seul de ses tableaux doit se trouver dans le pays de sa naissance : à Andennes, près de Namur. J'ai vu quelques-uns de ces ouvrages; malheureusement une indisposition m'a empêché de faire un voyage, dans lequel je me proposais de voir tout ce qui nous reste de Finsonius[1]. On voudra donc bien considérer cette étude comme une ébauche pour un essai sur ce maître que je publierai plus tard.

Finsonius fut un peintre *flamand*, mais son éducation s'est faite en Italie sous le Caravage. Il a su combiner le style de ce maître naturaliste avec la manière italo-flamande qui était en vogue en Flandre vers la fin du XVIe siècle. Tout le monde connaît *Gerard Honthorst*, Gherardo delle notti, comme l'appelaient les Italiens, un *Hollandais* qui avait mêlé la manière du Carravage avec celle des peintres hollandais de son temps. On doit considérer Finsonius comme un devancier de Honthorst, et encore c'était un Honthorst *flamand*, avec toutes ses bonnes et mauvaises qualités — un réalisme choquant quelquefois, emprunté au Caravage, mêlé avec les qualités des peintres flamands des premières années du XVIIe siècle.

Seulement Finsonius s'est consacré moins que Honthorst

1. Après le Congrès j'ai pu faire un pareil voyage, et j'en parlerai plus tard.

aux portraits, ou aux tableaux de genre ; il a abordé les grandes compositions historiques et y a montré *pour son temps* un talent peu commun.

On pense qu'il travailla plusieurs années à Naples sous la direction — certainement sous l'influence — du Caravage, qui mourut en 1609. Ce qui est certain, c'est que Finsonius se trouvait de nouveau à Naples en 1612. Une *Salutation angélique*, conservée au séminaire d'Aix porte la signature : Ludovicus Finsonius fecit in Neapoli Anno 1612. Je ne connais pas ce tableau, mais on prétend que c'est le seul ouvrage du Maître peint dans le vieux style de l'École flamande. Il est très étrange que lui, qui dans ce tableau de 1610, peint à Aix montre « l'âpre manière du Caravage » (donc à son retour d'Italie) retombe deux ans plus tard dans sa vieille manière flamande pour ne peindre que ce seul tableau dans ce style ! Et, chose inexplicable, la même *annonciation* se trouve au Musée de Naples avec cette mystérieuse signature : *Aloysius Finsonius* Belga Brugensis fecit 1612 ![1]. M. Henry Hymans, qui a vu le tableau, me dit : « La Vierge a un type vulgaire ; et son « prie-dieu est de marbre couvert de velours rouge à « bandes d'or ; le tout lourd, noir, sale ».

Avant de mentionner les œuvres de cet artiste, un mot sur son style et... sur la légende de sa mort. Finsonius n'est qu'un maître d'ordre secondaire. Mais il a travaillé dans un temps où naquirent en France les grands maîtres de l'école française du XVIIe siècle, et où les grands maîtres de l'école flamande, Rubens surtout, n'étaient pas encore connus. Les relations avec Rubens de Peiresc, le grand amateur d'art à Aix, le Mécène de Finsonius, ne commencèrent que longtemps après la mort de celui-ci. C'est Peiresc, qui, dans une lettre dit de ce peintre : Notre Finson peint avec « de bonnes couleurs, il dessine bien, ses personnages sont

1. Je ne puis que supposer que l'on a lu à tort *Aloysius* tandis que la vraie lecture est *Ludovicus*.

« épais et lourds; il n'a pas de noblesse: mais l'expression « dans ses physionomies plaît. » Je souscris volontiers à cette critique. Ses tableaux sont du reste d'un mérite très inégal. Voici par exemple, ce que dit, entre autres, M. Jacquemain de son *Martyre de Saint-Étienne* à Arles, ouvrage daté de 1614 :

« Étienne est représenté à genoux au milieu de ses bour- « reaux, au moment où, ressentant la douleur des premiers « coups, et prêt à rendre son âme à Dieu, il s'écrie à haute « voix : Seigneur! ne leur imputez pas ce péché! En pré- « sence de la béatitude éternelle, un éclair de sourire « passe rapide sur les lèvres de saint Étienne. La pâleur de « ses traits, au moment où la vie l'abandonne, contraste « savamment avec les carnations brunes et rissolées par le « soleil de la Judée des bourreaux qui l'environnent. Le « groupe épais du peuple, dans lequel on distingue des « docteurs de la loi de Moïse est habilement distribué et « varié avec adresse. » M. de Chennevières ajoute : « Quant « au bourreau qui est à droite de la composition, c'est l'une « des plus belles académies qui aient jamais été brossées, « avec une furie, une vigueur, une vérité et certainement « un style inouï... A gauche, dans le coin du tableau est « le petit Saül, les pieds croisés et les genoux écartés, le « coude appuyé sur les manteaux qu'il garde, l'œil distrait « du martyre, mais d'une poésie de pose et de création « qui se trouve d'ailleurs partout répandue dans cette com- « position, d'un caractère et d'une énergie étrange, sau- « vage, colorée, brutale, et magnifique pour tout dire. « M. de Chennevières finit par appeler ce tableau une « peinture *inappréciable.* »

Finsonius aimait à se peindre lui-même dans presque tous ses tableaux. Quiconque a vu son propre portrait au Musée de Marseille reconnaît ses traits facilement dans l'ordonnateur du supplice, à droite, désignant aux bourreaux la victime par un geste tourmenté, sur un cheval

PORTRAIT DE LOUIS LINSON

PAR LUI-MÊME

Musée de Marseille

blanc qui se cabre. Il porte une armure et un béret, orné de plumes rouges et blanches : le type est celui d'un homme vif, robuste, sanguin, passionné, brutal[1]. M. de Chennevières attribue à Finsonius un portrait d'une vieille dame, daté de 1624, au Musée d'Aix. Ce tableau ne peut être peint par le maître, celui-ci étant mort déjà sept ans auparavant. Et, en parlant de la mort du peintre qui, d'après un récit de M. de Saint-Vincens aurait eu lieu en *1632* à *Aix*, mais « suivant le témoignage de toute la cité d'*Arles* » dans cette dernière ville, M. de Chennevières raconte :

« Étant donc à Arles, un jour qu'il nageait dans les eaux « du Rhône, ce fleuve si froid et si rapide, Finsonius se « noya. Il avait avec lui un pauvre chien, qui peut-être « entraîné à ses côtés dans ce courant, ne put sauver le « peintre, se débattant contre la mort; mais quand les « bateliers eurent tiré le corps du fleuve, le chien se cou- « cha près du cadavre. Comme la bête fidèle n'aimait dans « cette ville que son maître — qui sait si ce n'était point « le garde-foyer de la maison de Bruges, maintenant « déserte? — il suivit Finsonius au cimetière, et s'atta- « chant à la fosse sous la terre fraîche de laquelle il sentait « les restes de celui qui l'avait nourri et aimé, il s'y laissa « mourir de faim. Jugez combien le spectacle étrangement « triste de ce cadavre étendu sur la grève du Rhône, et de « ce chien, fidèle jusqu'à la mort, saisit d'émoi et d'étonne- « ment le cœur du peuple, et cette tragique histoire — qui « ayant pour héros un homme sans nom, se serait bientôt « éteinte — s'appliquant au peintre du *saint Étienne* de- « vait se conserver éternellement fraîche et vivante dans « les récits de la ville. Etc. etc. »

1. J'ai vu le tableau récemment, et c'est bien le chef-d'œuvre de Finsonius! Comme composition très influencé par les Italiens, comme coloris par le Carravage; c'est pourtant une création extraordinaire, d'un effet surprenant. Le moins réussi est le groupe de la Trinité en haut du tableau. La couleur est puissante, moins noirâtre qu'en d'autres de ses tableaux; l'expression de plusieurs têtes très réussie.

J'éprouve vraiment quelque chagrin à reléguer cette touchante histoire, racontée si poétiquement — dans le néant des légendes et des fables. Mais dans l'histoire, *la vérité* avant tout. Et la vérité est, *que Louis Finson mourut, non en 1632 à Arles, mais bien en 1617 à Amsterdam.* Ceci explique tout de suite pourquoi la dernière date inscrite est *1615.*

J'ai eu pendant des années dans mes portefeuilles les documents suivants, trouvés dans les Archives d'Amsterdam. Un voyage à Aix et Marseille en 1899 a ravivé mon intérêt pour Finsonius et je vous les communique aujourd'hui. — Il paraît que Finsonius, retournant vers 1616 en Flandre, *peut-être* pour revoir sa mère, n'y est pas resté, mais que poussant encore plus vers le Nord, il voulut se fixer à Amsterdam. A ce moment les italianisants y étaient en pleine faveur. Il demeura d'abord chez un confrère. Abraham Vinck, peintre dont nous cherchions en vain les œuvres. Cet artiste, auquel mon regretté ami de Roever a consacré une étude intéressante dans « Oud Holland » a peint des portraits, dont quelques-uns ont été gravés, entre autres par le fameux graveur Willem Jacobsz Delff, des marchés de poissons, des Saints, et de nombreuses copies d'après d'autres maîtres. Il demeurait sur le « fluweele burgwal » près du pont aux porcs (« verckens-sluys »). Il mourut en 1619, donc peu après son ami Finsonius. Je n'ai pas trouvé le tableau que celui-ci lui légua, mentionné dans l'Inventaire de sa veuve décédée en 1621. Un tableau du Carravage fut envoyé à Rome. Mais en 1645 il n'était pas encore vendu.

Il paraît que Finsonius logeait peu de temps avant sa maladie chez son confrère hollandais. Quelques années après sa mort, il est question d'un enfant, né des relations de Finsonius avec Annetge Cray, Danoise, servante d'Abraham Vinck! Mais en septembre notre artiste était gravement malade, si malade et affaibli, qu'il n'avait plus la

force de signer son testament, ce qui fut fait par un certain Rademacher « il giovane », probablement un élève qui l'accompagnait.

Voici le contenu de ce curieux testament, dressé par le notaire P. Ruttens à Amsterdam :

Le 19 septembre 1617, comparut etc. l'honorable Mre *Louys Finson*, peintre, artiste fameux, fils de Jacob (Finson) natif de Bruges en Flandres, jeune homme, célibataire, faible de corps, alité. Il lègue à un hospice de pauvres à Amsterdam 50 florins. Au peintre *Abraham Vinck* la moitié de deux tableaux, dont l'autre moitié lui appartenait, tous les deux de *Michel Ange Carravaggio*, l'un le *Rosaire*, l'autre *Judith et Holopherne*. A la femme d'Abraham Vinck, pour souvenir, un anneau en or avec sept diamants, à Marguerite Vinck sa fille, deux bracelets en or avec des agathes sculptées, à son fils Abraham, une plume ornée d'un diamant. A Catherine, sa fille mineure, un anneau en or et diamants, valant à peu près 40 florins. A David Finson, le fils de son frère, tout ce qui a rapport à l'Art, ses dessins, ses gravures etc. Puis, tous ses biens, en or, en argent, des objets d'art et les tableaux, tout son avoir, à Laurens Finson, son frère pour une moitié et à Arnout Finson aussi son frère, pour l'autre moitié. Après sa mort on dressera un Inventaire. Il doit une certaine somme à Abraham Vinck pour nourriture etc. On payera simplement suivant le compte que celui-ci donnera. Adam Nys et Mre Abraham Vinck, seront les exécuteurs de ce testament fait en la maison de Mre Abraham Vinck près du « Verckens-sluys ». Le testateur est trop malade pour écrire, et il prie l'honorable Sieur *Andries Rademacher il giovane* de signer le document.

Signé : Andreà Rademacher
il giovane
sur prière du testateur.

Le 20 septembre 1617, le peintre malade ajouta un Codicille : il lègue encore à Mre Abraham Vinck, un tableau, représentant Vénus et Bacchus, entourés de fruits, peint par lui-même, et se trouvant dans son logement. Tout ce que Vinck doit avoir encore de son neveu David Finson [1] sera payé par une vente de ses livres etc., mais ne doit pas être soustrait de son legs.

Malheureusement les livres mortuaires de ce temps à Amsterdam sont très incomplets; je n'ai pu trouver la date exacte de l'enterrement de Finsonius. Mais ce qui est certain, c'est qu'il ne vécut plus longtemps après avoir fait ce testament. Trois mois après on parle de FEU *le peintre Louis Finson.*

Le 19 janvier 1618, *Laurens*, *Jacob*, *Jan*, *Pierre* et *David Finson* tous héritiers *de feu Louys Finson*, vendent à Sr Abraham Vinck tous leurs droits sur ce que leur doivent Guillaume van Offenberch et Sa Grâce le comte Loewenstein à cause d'un tableau représentant le *Jugement de Paris.* (Probablement un de ses propres tableaux, non payé encore).

Au même jour ils cèdent à *Bosse Hermansz*, peintre, tous leurs droits sur une planche gravée, non finie encore, représentant le *Martyre de saint Étienne*, en lui permettant de faire achever la planche; aussi sur les 200 florins qui sont dus au graveur... (le nom n'est pas porté) demeurant à la Haye, et sur les 100 florins que Louys Finson a déjà payé. Tout sera pour Bosse Hermansz, qui pourra vendre et publier les gravures de cette planche. Seulement le nom de Louys Finson devra être gravé sur la planche.

Cette gravure, d'après le chef-d'œuvre de Finsonius qu'il peignit en 1614 pour l'église Saint-Trophime à Arles et dont je viens de parler, est restée introuvable jusqu'à présent. Mais d'autres tableaux ont été gravés d'après lui. Mon ami Moes, le savant conservateur du Cabinet d'es-

1. Qui fut donc probablement l'élève de Vinck!

tampes à Amsterdam m'écrit que van Paenderen a gravé sa *Circoncision*, une *Sainte Famille* et une *Adoration des Mages*. Quatre autres gravures d'après un certain F. Finsonius sont peut-être aussi d'après Louis. Ce sont : un *Moïse et le serpent d'airain*, un *saint Jean-Baptiste*, un *saint François* et un *Paul l'Ermite*, par Villamena ; et une *Mise au tombeau* par Greuter.

Le beau portrait de François de Malherbe, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, qui se trouvait dans la Galerie d'Aguilles fut gravé par J. Coelemans. (Finsonius belga pinxit 1613).

Dans le testament de Finsonius il est question du *Rosaire*, tableau de son maître, le Carravage C'est probablement le beau tableau du Musée Impérial de Vienne, que l'on considère généralement comme son chef-d'œuvre. Quant à ce *David Finsonius*, cousin de notre peintre, il déclare le 26 mars 1619 qu'il est âgé d'environ 22 ans, et dans un document portant la même date[1], il parle de miniatures, peintes par lui sur argent. C'est une histoire assez piquante ; une femme mariée s'était fait peindre par David Finsonius en compagnie d'un bon ami qui l'avait présentée comme sa cousine. Mais le mari indigné avait découvert la vérité et séquestré le portrait. J'ai encore des documents de 1629 qui le regardent.

Le 16 mai 1618 Maria Finson, jeune fille, demeurant à Leyde, déclare qu'elle a reçu d'Abraham Vinck et d'Adam Nys, les exécuteurs du testament de *feu son oncle*, Mre Louys Finson, fils de Jacques, de son vivant peintre, tout le legs qu'il lui avait laissé. Elle est accompagnée par Mre Pieter Finson, peintre, demeurant à Amsterdam. (Notaire P. van Banchem, Amsterdam). Cette Marie, ce Pieter Finson ne sont pas mentionnés dans le testament. Peut-être le peintre a refait encore ce dernier, mais je n'en ai pas trouvé de traces. Les archives d'Amsterdam sont du reste très incom-

1. Dossier du notaire P. Mathysz à Amsterdam.

plètes, à cause d'un incendie qui en a détruit une partie au XVIIIe siècle. Je finis, en vous énumérant les tableaux de Finsonius qui existent encore ou dont j'ai trouvé la mention.

Nous avons d'abord la *Résurrection* à Aix dans l'église Saint-Jean, datée de 1610. M. de Chennevières croit que c'est en effet l'ouvrage d'une main inexpérimentée; il y a des raccourcis téméraires, impossibles, une perspective défectueuse. Les armures sont très bien peintes; un des veilleurs, qui se soulève, flamberge nue, au premier plan, sort de la toile.

Mais le tout a quelque chose de maladroit. Un *saint Sébastien*, chez M. Roux-Alphéran à Aix (vendu, je crois, depuis longtemps); à vrai dire une grande Académie d'un beau dessin, mais entièrement du même ton, pâle, mat et cru, sur laquelle roulent trois gouttes de pur sang rouge!

Suit l'*Annonciation*, peinte à Naples, en 1612, mais à présent dans une maison de campagne du séminaire d'Aix. Il y a des répétitions (ou des copies) à Arles dans l'église de Saint-Antoine et à Aix aux PP. Jésuites.

Dans la Cathédrale d'Aix se trouve son *Incrédulité de saint Thomas*, signée en plein : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit Aquis Sextiis Anno 1613. Et, détail piquant, peint sur une espèce de carte de visite dans le coin gauche du tableau, Finsonius a placé un petit quatrain en flamand. que M. de Chennevières n'a pas pu lire et dont voici la teneur :

« Par les serviteurs de Bacchus et les compagnons de
« Gnidus (je lis aussi Pindus) la peinture est méprisée ici
« (c'est-à-dire à Aix!) De là le proverbe : « *Gueux comme*
« *un peintre*! »

Il pensait sans doute que personne là-bas ne comprendrait cette plainte humoristique, car qui parle flamand à Aix!

Le tableau, assez grand, est d'un bon dessin, d'une bonne composition. La couleur est un peu noirâtre; mais dans

l'état actuel du tableau, il est difficile de le juger. Les types des apôtres sont assez vulgaires et l'expression manque un peu de noblesse. Seulement le Christ a une belle pose, d'une pitié toute divine. Les disciples montrent des pieds poudreux, des mains sèches et calleuses. Mais l'ensemble du tableau est très remarquable pour la date — 1613!

Dans cette même année Finsonius a peint son propre portrait. Un jour lui et son confrère, le peintre Martin Faber, d'Emden, s'adressèrent un défi à qui des deux peindrait sa propre image de la façon la plus grotesque. Les deux tableaux se trouvent au Musée de Marseille. Les artistes y sont représentés presque nus; Finsonius porte un casque rond orné d'une grande plume blanche. De sa main droite il tient son menton, de la gauche une lourde massue d'armes. M. de Chennevières se trompe en disant que ce tableau et son pendant sont « *tous deux de la main de Finsonius* ». L'un porte la signature : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis suo se penicillo pinxit Aquis Sextiis Anno 1613. L'autre : Martinus Hermani Faber, Emdensis Frisius suo se marte effigiavit Anno 1613. Ce qui veut dire : Martinus, fils de Herman Faber, de Emden en Frise, se peignait ainsi de son art (ou de sa propre manière). M. de Chennevières dit que ce Martin fut orfèvre ou armurier, ce qui est une erreur, il s'agit ici du *peintre Martin Faber* de Emden, dont le Musée et l'Hôtel-de-Ville à Emden possèdent plusieurs tableaux, sujets historiques, en partie assez médiocres. Probablement les deux artistes s'étaient rencontrés en Italie et avaient fait route ensemble. En regardant bien, on voit que la manière de peindre est différente dans ces deux portraits; surtout dans les mains. Je ne puis parler de ces tableaux ni du troisième, une *Madeleine* au Musée de Marseille, sans mentionner que ces œuvres d'art seront bientôt ruinées si une main habile ne les rentoile pas bientôt. Déjà la couleur se détache en fragments et tombe. Malheureusement tous les tableaux de Finsonius

ont besoin d'être restaurés avec soin, ainsi que ceux des différentes églises. — La *Madeleine* du Musée de Marseille est également de cette année 1613. Le type est loin d'être beau, mais quelle expression de douleur nous montre la tête de cette femme agonisante! Une autre *Madeleine* de Finsonius se trouve mentionnée dans l'Inventaire de la Veuve de Jacob van Campen à Amsterdam en 1676. Une bonne copie ancienne se trouve actuellement au Musée des Antiquaires à Poitiers.

Dans cette année 1613 Finsonius a peint encore les beaux portraits du chancelier Du Vair et de Paul Hurault de l'Hôpital, à Aix; ainsi que celui de Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Aguilles, gravé par Coelemans.

On a cru que notre peintre fut chargé plus tard de peindre tous les membres du Parlement de Provence, même en deux séries, l'une en buste, l'autre en pied et en robe rouge. La chose n'est guère possible, car Finsonius avait quitté déjà Aix en 1615 pour ne plus y revenir.

De 1614 est le fameux *saint Étienne* d'Arles, où l'on trouve aussi une *Adoration des Mages* signée : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit Anno 1614. L'enfant est laid, il y a de grandes faiblesses dans ce tableau ; la plupart des têtes manquent d'expression, mais un des mages, le vieillard qui porte un vase en or, au centre, a des traits pleins de noblesse et d'une respectueuse humilité. A droite, des ruines très fantastiques et deux chevaux qui se mordent avec des têtes assez grotesques ; le ton est noirâtre, et le tout très inférieur au magnifique *saint Étienne* de la même église.

Probablement de la même année est un *saint Antoine* à barbe blanche, debout, avec un livre ouvert dans sa main droite. C'est sans doute un homme du pays qui a servi de modèle ; le paysage est supérieur aux paysages de ses autres tableaux, et dénote bien l'origine flamande de l'auteur. La couleur est aussi plus agréable et plus chaude.

En 1615 Finsonius était à la Ciotat près de Marseille pour y peindre une très grande *Descente de Croix* pour la Confrérie des Pénitents blancs, et ce tableau, aujourd'hui dans l'église paroissiale, contient quatorze personnages, heureusement disposés, dit M. de Chennevières, et la teinte livide du corps du Christ produit à distance un très grand effet. Le peintre y manifeste pleinement la vérité et la fermeté de son pinceau. Son saint Jean est d'une énergie et d'un relief extraordinaires. Malheureusement déjà en 1846 M. de Chennevières parle du mauvais état et des maladroites retouches de ce tableau.

Daté de 1615 aussi est le tableau du Maître-autel de l'église d'Ermenonville, saint Martin, debout devant son cheval et coupant son manteau. Le pauvre est d'un réalisme brutal. Saint Martin porte une cuirasse, sa tête est ornée de plumes, il tient de sa main droite un manteau d'un rouge brillant. Les têtes manquent un peu d'expression; la couleur noirâtre rappelle le Carravage. Signé : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis f^t^ añ 1615.

Sur un grand tableau, au Maître autel de la chapelle du lycée de Poitiers, on lit la signature : Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit an^o^ 1615. C'est une *Circoncision*, dont une réplique non signée, probablement une excellente copie ancienne, orne un des autels de l'église Saint-Nicolas des Champs à Paris. La tête très petite de la Madone rappelle les jolies Madones de certains tableaux flamands du XVIe siècle; l'enfant verse des larmes abondantes, causées par cette opération que fait un prêtre en costume jaune et rouge, portant une mître d'évêque. Derrière lui, à gauche, des moines qui chantent; au premier plan une dame assise, vêtue de soie grisâtre, avec un petit enfant. Plus bas à gauche, le portrait de Finsonius lui-même, avec un bonnet en hermeline : c'est le même gaillard, robuste, bon vivant, un peu brutal du portrait de Marseille, et du saint Étienne à Arles. A droite, plusieurs

autres femmes ; saint-Joseph, d'un air très indifférent, apporte deux pigeons. L'aumônier du Lycée, Mgr Bleau, a eu la bonté de me dire que cette vaste toile (environ 4 mètres de hauteur sur 3 mètres de largeur) a été donnée à la chapelle par Flandrine de Nassau, qui mourut à Poitiers en 1640, abbesse du monastère de Sainte-Croix. Elle était fille de Guillaume de Nassau (le Taciturne) et de la troisième femme de celui-ci, Charlotte de Bourbon-Montpensier, ex-religieuse qui avait abjuré la foi catholique.

M. le Marquis de Chennevières possède encore un beau portrait de femme attribué à Finsonius avec une longue inscription concernant le sujet : portrait d'une mère, peint par son fils. Mais ce tableau ne porte aucune signature, et le nom du peintre n'est pas mentionné dans l'inscription. Parlant de cet ouvrage, le père du propriétaire actuel du portrait suppose que Finsonius allant à Bruges vers 1616 pour revoir sa mère, l'aurait peint alors, et aurait emporté ce portrait avec lui en retournant à Aix, comme un précieux souvenir. Mais il n'est *pas* retourné à Aix, et ce portrait a toujours été considéré dans la famille Clérian à Aix, comme étant celui de la mère de Finsonius. Le costume me paraît cependant dater de 1625 à 1630 plutôt que des premières années du XVIIe siècle ; et comme c'est le seul portrait que j'ai vu de l'artiste je n'ose pas me prononcer catégoriquement à cet égard. Le peintre aurait pu, il est vrai, peindre le portrait vers 1616 à son retour en Flandres pour l'envoyer à Peiresc par exemple, en souvenir de sa protection et de son amitié [1].

J'ai trouvé encore signalé un *Massacre des Innocents* à Andennes près de Namur, en Belgique, avec une belle et longue signature de Finsonius mais sans date. Je tâcherai de m'assurer si cette peinture, comme je le présume, a été exécutée vers 1616, année où il doit être retourné dans sa patrie.

1. Braun a fait une bonne photographie d'après ce portrait.

On a perdu la trace de différents tableaux du maître; au siècle dernier il y avait à Salzthalen un tableau de genre de Finsonius; une dame assise devant une table, sur laquelle sont posés un livre de musique, une guitare etc., une vieille femme lui apporte une lettre. Par conséquent un sujet analogue à ceux des tableaux de Honthorst.

Nous ne savons pas davantage ce que sont devenus le *Jugement de Paris*, qu'il avait peint pour le comte de Loewenstein et qui figure dans les documents, que nous avons recueillis; pas plus que le tableau de *Vénus et Bacchus* qu'il légua à son ami Vinck. Dans l'Inventaire de Daniel de Bisschop, 1654 à Amsterdam on trouve : un *Bacchus*, peint par Finsonius — peut-être est-ce le même tableau.

Je ne saurais mieux conclure qu'en renvoyant à la fine et spirituelle appréciation du talent de Finsonius par M. de Chennevières, à la fin de son essai dans ses « Recherches », où il dit entre autres : « Finsonius fut un grand peintre, « fécond et varié, souvent inégal; son œuvre est très con- « sidérable. Dans l'art des portraits peu de maîtres se sont « élevés au-dessus de lui. Il devait cela à sa double nature : « Flamand pour la vérité simple de la figure, Italien pour « la richesse et la fermeté du pinceau. On croirait parfois « sentir en lui comme un regret d'avoir renié les traditions « des peintres de son pays. Ne regrette point cela, Finso- « nius! le maître que tu suivis fut celui qui te convenait « entre tous, et ta gloire s'est, je crois, bien trouvée de ce « que tu aies préféré l'âpre et brûlante couleur italienne à « celle des plus illustres flamands. Tu aimais les parfums « et le soleil de Naples et de la Provence; mais par delà « les montagnes bleuâtres dans le lointain, toujours tu « voyais les grasses et verdoyantes prairies de ta jeunesse, « et tu y pensais doucement. »

Au dernier moment je reçois une lettre du baron Chiaramonte Bordonaro à Palerme, qui m'annonce qu'il possède

deux tableaux de Finsonius, « achetés l'un à Bâle et l'autre « à Naples, représentant le même sujet (l'*Annonciation*) et « dont la composition est différente. »[1]

A. Bredius.

1. D'après les photographies ces deux tableaux, non signés, ne sont pas de la même main, et probablement pas de Finsonius.

UNO SCULTORE LORENESE A ROMA

NEL SEC. XVII

In Roma, su la metà del secolo XVII, fece la sua apparizione un artista notevolmente valoroso di patria lorenese, a nome Claudio Porissimi.

Questo nome così si legge nei documenti del tempo ma non si puo escludere che scritti in codesti modo non sia una alterazione di un patronimico francese.

La prima notizia di questo artista, che fu uno dè più notevoli del tempo, la si trova in un documento in data 1647, dell'archivio della Fabrica di San Pietro, (Decreto 13 aprile) da cui si apprende com' egli lavorasse alla decorazione di marmi incrostati de' pilastri della basilica di San Pietro ; lavoro ordinato da Innocenzo X e diretto da Lorenzo Bernini.

Si puo ritenere che lo scultore solo allora entrasse a far parte della classe artistica romana poichè in quell'occasione, trattandosi di un lavoro lungo e paziente, si raccolse tutta una falange di scultori e di scalpellini anche forastieri, per lavorare le innumerevoli incrostazioni di palme, putti, medaglioni, busti e altri motivi di decorazione.

Ma ecco che un documento dell'Archivio di Stato romano, ci rivela la importanza dell'artista :

« Adi 21 marzo 1651. Scudi centoquarantacinque pagati a Monsu Claudio scultore che sono l'intiero pagamento di

scudi 720 dovutili per la statua del fiume Gange nella fonte di Navo na ».

(Archivio di Stato in Roma — Spesa per la erezione delle Guglia et fontana fatta in piazza Navona 1648-1652).

Lo scultore lorenese era dunque chiamato dal grande Bernini insieme al Fancelli, al Baratta, al Raggi, a scolpire una delle statue della meravigliosa fontana di Piazza Navona. Questo dimostra che l'artista si era potentemente affermato in Roma tanto da decidere il Bernini a sceglierlo fra molti altri già favorevolmente noti e anche cari al Michelangiolo del Seicento. La statua del Gange è infatti la più bella gemma che adorni la fontana monumentale, la quale dimostra lo studio amoroso dell'artista per le opere di Michelangiolo e particolarmente del sublime Mosè di San Pietro in Vincoli.

E la fama dell'artista si estese tanto, che nel 1652 l'agente del duca di Modena a Roma, lo proponeva al suo principe comparandolo quasi al Bernini e all'Algardi.

Ecco il documento tratto dell'Archivio di Stato in Modena. (Cancelleria ducale Lettere da Roma) :

« Un lorenese che ha fatto una di quelle statue della fontana di Piazza Navona, mi ha fatto vedere alcuni suoi modelli molto ben condotti e di buon gusto, et al presente lavora nel marmo una Leda che parmi sia per uscire bella e di buona maniera. Ha disegnato con gran studio e fatica quasi tutte le statue buone di Roma, e tiene i modelli di terra cotta. Il signor Michel Angelo pittore m' ha significato che quest'huomo non è considerato rispetto a i ue maestri maggiori che l'offuscano e che presso d'un Principe grande si farebbe conoscere per valent, uomo oltre l'essere universale per capricij et inventioni, e quanto allo stipendio si contenterebbe dell'honesto. Non ho voluto lasciare di darne a V. A. ragguaglio, affinchè sappia occorendo ove valersi di un huomo della professione di scultura con spesa ordinariä.

Non so bene se Francesco I d'Este accogliesse la proposta del suo ambasciatore romano, chiamando l'artista a Modena poichè da quell'anno nè documenti nè libri accennano più all'egregio scultore lorenese.

In alcuni dizionarii di biografie si trovano citati parecchi scultori rispondenti al nome di Claudio Le Lorrain ma su quelle deboli guide non mi attento davvero a precisare in alcuno di essi il bravo artista della fontana di Piazza Navona.

Io spero però che questa mia communicazione sproni qualche studioso francese a ricercare altre notizie e altre opere del valoroso scultore lorenese. Io da mia parte non trascurerò di ricercarne negli archivi e nelle chiese di Roma.

Stanislas Fraschetti.

DU CLASSEMENT,

DE LA CONSERVATION ET DE LA REPRODUCTION

DES PORTRAITS DE MAITRES

dans les Musées d'Europe.

De nos jours, on se rend compte du sérieux avantage qui résulte pour l'histoire de l'art d'une étude approfondie des dessins de maîtres. Nous ne voyons pas paraître un travail sur un sujet d'art sans qu'il y soit question de dessins, et si l'on voulait établir le nombre des découvertes que l'examen des dessins a fait faire aux archéologues, on serait obligé de tenir compte de toutes les publications d'art ayant paru depuis trente ans. Dans de pareilles conditions, il est naturel que les Musées cherchent toujours plus à mettre à la portée du public les trésors dont ils disposent. De tous côtés, on apprend que de nouvelles richesses sont sorties des portefeuilles, où elles n'étaient accessibles qu'à de rares privilégiés, pour être exposées dans des vitrines ou soumises directement aux visiteurs. Est-il besoin de citer entre tant d'exemples, le musée de Montauban où se trouve exposée, depuis peu de temps, une admirable série de dessins d'Ingres? De telles innovations ne manquent pas de faire progresser la science en attirant de nombreux visiteurs qui souvent rapportent de leurs études, des observations précieuses. C'est ainsi qu'un de nos peintres les plus éminents, M. Dagnan-Bouveret, a fait lors d'un récent voyage à Montauban, des découvertes rendues particulièrement actuelles par leur coïncidence avec l'Exposition centenale. D'après

les renseignements qu'il a bien voulu me communiquer, on voit au Musée de cette ville, des études d'Ingres pour *Francesca da Rimini* et le *Vœu de Louis XIII*. Elles prouvent que le modèle du Paolo de *Francesca da Rimini* était une jeune fille et que l'artiste a posé en personne pour le Louis XIII. Tout récemment, la Commission des Monuments historiques a organisé au Trocadéro une exposition de dessins de Viollet-le-Duc qui complète fort bien l'admirable musée de moulages.

MM. les Directeurs des grands musées d'Europe sont les premiers à comprendre les avantages scientifiques qu'offre une diffusion aussi large que possible de notre patrimoine intellectuel et artistique. Ils semblent d'accord entre eux pour favoriser, par l'organisation pratique de leurs services, notre goût pour les dessins. Toutefois chez eux, le savant est doublé du conservateur responsable des objets confiés à sa garde, et les intérêts de l'un doivent se concilier avec les devoirs de l'autre. Organiser l'étude des dessins de manière à assurer à la fois les progrès de la science et la durée des œuvres d'art, telle paraît être aujourd'hui une des préoccupations dominantes des conservateurs. Les difficultés d'une pareille tâche sont suffisamment démontrées par la diversité des systèmes adoptés pour la réaliser.

Le musée du Louvre, qui ne possède pas moins de 40.000 dessins de maîtres, a fait une sélection d'environ 3.000 pièces de choix. Ces chefs-d'œuvre sont exposés sous verre, dans de spacieuses salles situées à l'ombre et préservées de toute humidité. Le public y circule librement et consulte les dessins à sa guise. Une exception à ce système n'est faite que pour quelques pièces particulièrement délicates que l'on trouve, également sous verre, dans des coffrets de bois fixés au mur et s'ouvrant du côté du spectateur au moyen d'une portière. Les autres dessins montés sur carton d'après la méthode Glomy, sont conservés dans des portefeuilles et réduits dans des armoires. Inutile d'ajou-

ter que MM. les Conservateurs en facilitent l'étude avec leur courtoisie bien connue.

Amsterdam, dont le musée est si riche en Rembrandt, expose un grand nombre de dessins sous verre. Les salles étant toutefois plus vivement éclairées que celles du Louvre, on y a fixé, devant les vitrines, de petits rideaux verts que les visiteurs ouvrent et ferment au moyen d'une tringle.

Aux Offices de Florence, les dessins de valeur sont presque tous exposés sous verre en pleine lumière.

Un système nouveau a été imaginé au British Museum, puis adopté ailleurs, notamment dans les grands musées d'Allemagne et d'Autriche, à la collection Albertine de Vienne, à la Pinacothèque de Munich, au Cabinet des estampes de Dresde et au musée de Berlin. Exposition, restreinte et souvent renouvelée, des pièces les plus importantes, communication facile de toutes les œuvres au grand public : tels sont les principes de cette nouvelle méthode. Pour permettre au public d'examiner à loisir les œuvres non exposées, les Directeurs de ces collections ont adopté un nouveau genre de montage offrant de sérieuses garanties contre les dangers que ces œuvres courent d'ordinaire entre les mains d'un public souvent mal avisé. Ce procédé désigné en général sous le nom de *montage en passepartout*, est mis en pratique au musée de Berlin avec une précision remarquable, et je vous demande la permission, Messieurs, de vous décrire en détail le modèle adopté par les Directeurs de ce musée. Je m'aiderai, dans cette explication, des pièces qu'ont bien voulu me faire communiquer M. Lippmann, directeur du Cabinet des estampes de Berlin, et M. Friedländer, conservateur adjoint de la galerie de peinture.

Pour le montage, les dessins sont divisés à Berlin en trois catégories : les ouvrages d'importance secondaire, les œuvres de valeur et les dessins à double face. Les premiers sont montés sur une simple feuille de carton, les pièces de valeur sont enchâssées entre deux surfaces dont l'une est

évidée de manière à laisser apparaître le dessin, enfin, les dessins à double face sont fixés entre deux cartons évidés l'un et l'autre et placés dans le creux d'un second cadre auquel ils sont reliés par une charnière. Le visiteur peut ainsi mouvoir la feuille autour de son axe et en étudier les deux côtés. Jamais on ne colle le dessin directement sur le carton. Des onglets appliqués soigneusement sur les bords du revers sont repliés sur eux-mêmes et fixés à la monture. Cette précaution permet d'enlever facilement la feuille de carton, sans laisser de traces sur le dessin. Pour les œuvres montées sur passepartout, on n'emploie que deux onglets au lieu de quatre. Le cadre supérieur, appliqué sur le dessin, suffit dans ce cas à maintenir ce dernier en position.

Une feuille de papier de soie, bien tendue, protège le revers du carton contre les influences atmosphériques. La qualité du carton est choisie avec soin, de manière à donner à la feuille une solidité élastique et une surface lisse susceptible de nettoyages à l'eau.

J'ai cru devoir insister sur ces détails, parce qu'ils me paraissent mettre en lumière les avantages d'un système destiné, je crois, à être adopté tôt ou tard dans la plupart des collections de dessins. Il est probable qu'un procédé d'encartonage assurant les dessins contre tout danger, permettra aux directeurs des musées de substituer aux expositions permanentes des salles de travail où l'on mettra les œuvres directement entre les mains du public.

Les expositions permanentes offrent en général de graves inconvénients. J'ai mentionné déjà le privilège exceptionnel que constitue pour le musée du Louvre la faculté d'exposer une partie de ses dessins dans plusieurs grandes salles situées à l'ombre. Cet avantage n'existe pas dans toutes les galeries et je pourrais signaler maints cas où les dessins s'abîment à la lumière. A ce propos, permettez-moi, Messieurs, de vous citer les renseignements qui m'ont été fournis par un chimiste distingué, M. Durand-Gréville. Vous connaissez

sans doute les découvertes intéressantes qu'à faites M. Durand-Gréville sur la transformation des couleurs, en particulier de la verdure, dans les tableaux des primitifs italiens (son étude fut publiée en 1899 dans l'*Œuvre d'art*) et plus d'un d'entre nous se souvient de la communication que fit cet érudit au dernier Congrès d'Amsterdam en 1898 sur les *mutilations et transformations des tableaux de gardes civiques*. La compétence, avec laquelle M. Durand-Gréville s'occupe de ces questions, lui donne une autorité que je suis heureux de pouvoir invoquer ici. Voici ce qu'il a bien voulu me dire à propos des dangers que courent les dessins exposés à la lumière : « L'exposition constante à la lumière « agit comme décolorante sur tous les corps. Il suffit pour « s'en convaincre, d'examiner une collection de produits chi- « miques non renouvelés, conservés plutôt comme spéci- « mens ainsi que cela se passe dans les laboratoires de lycées « et collèges. Toute substance chimique colorée, même « enfermée sous vitrine dans un flacon bouché à l'émeri « (surtout si elle est en poudre), subit une décoloration tant « à sa partie supérieure que dans celles de ses parties qui « sont en contact immédiat avec le verre du flacon, tandis « que sa masse intérieure, soustraite par son opacité à l'ac- « tion de la lumière, a conservé sa couleur vive. On peut « le constater en ouvrant le flacon ou, simplement, en « l'agitant de manière à faire affleurer les parties inté- « rieures de la substance qu'il renferme.

« Cependant il y a des degrés : la pierre noire, la sanguine, « la mine de plomb, l'encre de Chine, l'encre de papyrus « égyptien (ces deux dernières composées surtout de char- « bon) sont les moins sensibles ; le trait à la pointe d'argent « l'est davantage. C'est l'encre ordinaire qui subit les trans- « formations les plus grandes ; elle rougit, jaunit et pâlit « jusqu'à disparition presque complète.

« Toutefois, ce n'est pas aux rayons calorifiques de la « lumière solaire, mais à ses rayons chimiques qu'il faut « attribuer la plus grande part de ces transformations.

« S'il ne s'agissait que de *conserver*, le meilleur moyen « semblerait donc être d'enfermer les dessins dans des « cartons. »

L'expertise de M. Durand-Gréville me paraît concluante. Toutefois le système de conservation dans les cartons prête à des critiques. Énumérons-en quelques-unes en les réfutant point par point.

C'est d'abord l'humidité qui menace les dessins, moins isolés dans les armoires qu'ils ne le sont dans les vitrines. Quelques précautions prises en temps utile suffiront pour prévenir le mal. Je prends la liberté de citer ici encore M. Durand-Gréville : « Il faut que les cartons de dessins ne « soient pas au rez-de-chaussée ; que les salles, comme cela « se fait déjà dans certains musées par exemple à la Natio- « nal Gallery, possèdent chacune un hygromètre ou plus « exactement deux thermomètres l'un sec, l'autre humide, « qui permettent de constater facilement la température et « le degré d'humidité de l'air de la salle. Le chauffage se « fait par un calorifère à air chaud et sec, mais il n'est pas « nécessaire (ni d'ailleurs possible) d'obtenir de l'air abso- « lument sec, qui rendrait le papier trop friable. Il ne faut « ouvrir les fenêtres pour aérer, que quand l'air est abso- « lument sec ; faute de cette précaution les papiers trop « longtemps enfermés emprunteraient de l'humidité aux « murailles. Pour la même raison, il faut éviter de laisser « trop longtemps sans aération les placards qui renferment « les portefeuilles. On devrait aussi, pour plus de sûreté, « enduire d'une substance imperméable (telle que le silicate « de soude et d'ailleurs beaucoup d'autres) l'intérieur des « murailles sur lesquelles sont appliquées les armoires à « dessins. Il faut éviter avec soin, dans les musées, l'intro- « duction de l'air chaud et humide et le refroidissement de « cet air qui amène, sur toutes les parois froides, une pré- « cipitation d'eau liquide, comme cela arrive souvent dans « les maisons dont les escaliers sont en communication trop

« constante ou irraisonnée avec celle de la rue en hiver...
« Il est essentiel de tenir les fenêtres fermées toutes les
« fois que le temps est humide, même s'il n'en a pas l'air,
« car l'air chaud peut contenir beaucoup d'humidité, sans
« que cette humidité soit sensible, et elle ne le devient que
« quand l'air se refroidit... »

Un autre reproche que l'on pourrait adresser au système dont nous recommandons l'usage, c'est de livrer des objets de valeur à un public dans lequel se faufilent souvent des personnes mal intentionnées. On peut, nous semble-t-il, parer à cet inconvénient en organisant une surveillance rigoureuse dans les salles de travail. Au musée de Berlin, par exemple, deux surveillants occupent des tribunes élevées. L'un d'eux domine la salle en sa longueur, et l'autre en sa largeur, tandis que des gardiens circulent entre les tables.

En obligeant tout visiteur à placer son dessin sur un lutrin mobile on évite les accidents qui peuvent résulter d'un maniement inattentif des feuilles. Ces mesures qui risquent de paraître draconiennes à première vue sont singulièrement adoucies par le ton déférent que les employés sont tenus d'observer envers tous les visiteurs.

Une troisième objection — d'ordre plus sérieux — peut être faite à ce système. Parmi les amateurs de dessins, on ne trouve pas seulement des érudits qui aiment à s'approfondir dans une étude minutieuse. Une grande partie de ce public est composé de flâneurs intelligents, d'artistes en quête d'inspiration et de touristes pressés qui n'ont ni goût ni loisir pour faire une demande par écrit, s'asseoir devant une table de travail et feuilleter une série de gros portefeuilles. Ceux-là préfèreront sans doute les salles tapissées de chefs-d'œuvre sur lesquels ils peuvent jeter à leur aise un rapide coup d'œil. Même pour les professionnels de l'histoire de l'art il y a intérêt à voir des dessins s'étaler en grand nombre sous leurs yeux, à pouvoir revenir sans peine devant les

œuvres qui les ont frappés de prime abord. Pour ma part je conviens avoir fait au cours de mes visites répétées dans les salles de dessins du Louvre, des observations que ne m'auraient peut-être pas suggérées une étude de ces mêmes dessins classés dans des portefeuilles. Les impérieuses exigences d'une bonne méthode de conservation et les légitimes prétentions du travailleur doivent donc un sacrifice au public amateur. La plupart des grands musées d'Europe en tiennent compte en organisant des expositions temporaires où défilent petit à petit tous leurs dessins.

Après avoir indiqué comment on peut favoriser la connaissance des dessins par des procédés de conservation, je me propose, Messieurs, si vous voulez bien m'écouter encore un instant, de vous citer deux autres moyens visant le même but. Il s'agit des catalogues imprimés et des reproductions en fac-simile.

Nul ne contestera l'utilité des catalogues descriptifs et l'intérêt qu'il y aurait à les rendre plus nombreux, complets et rigoureusement scientifiques. Il n'est pas douteux cependant, que la critique moderne a rendu de pareilles entreprises singulièrement difficiles en ébranlant l'autorité des anciens inventaires, surtout en matière de dessins. Nos procédés de critique ont-ils fourni des résultats assez positifs pour que nous puissions, sans risquer de commettre de nouvelles erreurs, refondre nos anciens classements? La question est délicate, à en juger du moins par les manières différentes dont on l'envisage de part et d'autre.

A Berlin, par exemple, où les dessins sont relativement peu nombreux, les œuvres ont été déterminées et classées suivant les données de la critique moderne. A Vienne, au contraire, dans cette ancienne et merveilleuse collection de l'Albertine, l'inventaire primitif n'a pas encore été officiellement modifié. M. le Dr Meder qui travaille depuis dix ans avec une patience admirable à contrôler et à rectifier au besoin les vieilles attributions ne croit pas encore le moment

venu de réorganiser le contenu des portefeuilles. Au Louvre, M. le marquis de Chennevières, que je tiens à remercier ici des renseignements donnés avec tant d'obligeance, a choisi un procédé intermédiaire entre les précédents. Sans réformer en principe l'inventaire établi par M. Reiset en 1867, il range à leur place, les dessins dont l'ancienne attribution est reconnue fausse.

Quoi qu'il en soit, et malgré les tâtonnements peu scientifiques des recherches actuelles, il serait désirable — et je ne doute pas, Messieurs, que vous ne vous associiez à mes vœux — que tous les musées publient des catalogues détaillés de leurs collections de dessins. Le type d'une pareille publication, tout particulièrement en ce qui concerne le format, me paraît être le *Catalogue sommaire des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du premier et du deuxième étage du musée national du Louvre*, Paris, in-12, s.d. — Ces ouvrages, accessibles à toutes les bourses pénétreraient en grand nombre — comme le font déjà les catalogues actuels — dans les milieux d'art et d'archéologie et contribueraient puissamment au développement de cette discipline. Les œuvres dont la paternité n'est pas établie d'une façon certaine, pourraient figurer sans inconvénients sous le titre *Anonyme* que l'on trouverait mentionné à propos de chaque période et de chaque École. Le grand écoulement dont jouiraient ces publications et la modicité des frais d'établissement permettraient aux auteurs d'en renouveler fréquemment l'édition en tenant compte des résultats obtenus par de nouvelles recherches. Il serait désirable que ces ouvrages contiennent des tables rangées non seulement par noms d'auteurs, mais aussi par matières. On en rendrait ainsi la consultation plus commode aux personnes s'occupant d'iconographie.

Ce genre de catalogue, très simple et laconique, n'empièterait nullement sur le terrain réservé aux publications illustrées. Destinés plus spécialement aux bibliothèques

publiques et aux amateurs fortunés, les fac-simile complètent fort utilement le rôle des collections et des catalogues, à condition qu'ils soient faits avec soin et donnent une idée exacte de l'original. Personne ne met en doute les services considérables que rendent des séries de photographies comme celles de la Maison Braun à Domach, des éditions de luxe comme celles que nous devons à M. Lippmann de Berlin (dessins de Dürer et de Botticelli), à M. le Dr Meder de Vienne (Dessins de l'Albertine; ouvrage paraissant chez Gerlach et Schark), à M. le marquis de Chennevières (dessins du Louvre), à M. Frizzoni (la collection de Bergame). Ces splendides ouvrages répandent au loin la connaissance des dessins; ils permettent aux savants d'avoir constamment sous la main des documents importants.

Ils remplissent encore un autre but dans les musées mêmes. Lorsque des dessins occupent une grande surface comme c'est souvent le cas pour des projets d'architecture, on ne dispose pas toujours d'un espace suffisant pour les suspendre dans des salles bien éclairées et accessibles au public. Les dimensions importantes de ces panneaux interdisent d'autre part des déplacements fréquents. Pour n'en pas priver les curieux, il suffira d'en faire établir des reproductions, pouvant être admises dans les salles de travail. Lorsque tel dessin particulièrement connu et souvent demandé en communication, risque de s'altérer entre les mains d'un public trop nombreux, pourquoi ne pas le remplacer par des reproductions fidèles, tout en réservant l'original à des travailleurs sérieux. C'est du moins ce qui se pratique à Berlin, où les célèbres illustrations du *Dante* de Botticelli sont réclamées par presque tous les visiteurs du musée.

Le degré de perfection que peuvent atteindre les procédés actuels de reproduction me paraît réalisé dans le récent ouvrage de M. Schmidt sur les dessins de Munich [1]. Per-

1. Dr W. Schmidt, *Handzeichnungen alter Meister im R. Kupferstichkabinet zu München*, 9 livraisons in-fol., Munich, 1900.

mettez-moi, Messieurs, de faire circuler à l'appui de mon affirmation trois spécimens de ces planches. Ce sont des dessins de Holbein, de Boucher et de Rembrandt. Les originaux ont été reproduits avec une extrême fidélité, jusque dans les moindres nuances du papier. Morelli-Lermolieff, de Milan, auquel on ne discutera pas un don rare d'observation, prit, lors d'une de ses visites à Munich, les fac-simile pour des originaux. — D'après les renseignements qu'a bien voulu me fournir M. Bruckmann, à Munich, l'éditeur de ce bel ouvrage, le secret d'un pareil résultat consiste dans la photographie en plein air. Il serait à souhaiter que toutes les collections publient leurs pièces de valeur en fac-simile, et que l'idée d'éditer des catalogues et des planches pénètre aussi dans les milieux de collectionneurs privés. Le catalogue de l'ancienne collection Malcolm par Robinson, celui de Weigel, et enfin la splendide publication que fait actuellement M. Arthur Strong [1] sur les dessins du comte de Pembroke prouvent que certains propriétaires sont disposés à mettre leurs richesses au service de la science.

Messieurs, si j'ai cru devoir indiquer les raisons qui militent en faveur d'une organisation toujours plus perfectionnée des collections de dessins, et d'une diffusion sans cesse plus étendue de la connaissance de ces dessins par le moyen du livre et de la gravure, je n'en admire pas moins sincèrement les progrès réalisés ces dernières années dans les grands musées et dans les Bibliothèques importantes d'Europe.

Les hommes de savoir et d'expérience préposés à la garde de nos collections publiques, nous prouvent journellement par d'ingénieuses innovations, l'importance qu'ils attachent au développement de nos instruments de travail. Je serais

1. S. Arthur Strong, *Reproductions in Fac Simile of Drawings by the old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery*. London, 1900, fol.

heureux, pour ma part, s'ils voulaient bien accueillir ces lignes comme un vote de confiance les félicitant des réformes déjà accomplies et des autres qu'ils ne manqueront pas de réaliser au grand bénéfice de l'histoire de l'art.

C. DE MANDACH.

PEINTRES-MÉDAILLEURS FRANÇAIS

DES XVe ET XVIe SIÈCLES

On sait quelle influence les peintres ont eu en Italie sur l'art de la médaille. C'est grâce au génie du peintre Vittore Pisano que, dans la première moitié du xve siècle, l'Italie a vu créer cette incomparable série de médaillons [1] qui forme une merveilleuse galerie de portraits. Francesco Raibolini, dit « Il Francia », cet autre peintre de talent, fit des médailles, grava de nombreux coins de monnaies et dirigea pendant longtemps la « Zecca » de Bologne [2]. Matteo de Pasti, Antonio del Pollaiuolo, Pastorino de Sienne [3], sont peintres en même temps que médailleurs.

Dans les Flandres, Quentin Metsys (*ou* Massys) est peintre et médailleur [4], et le poète Jean Second, dont on connaît quelques rares médailles, avait aussi cultivé la peinture.

Il m'a semblé qu'il y a quelque intérêt à rechercher si l'art de la médaille en France, à l'époque de la Renaissance, n'avait pas été influencé directement par des peintres. Les notes que j'ai réunies ici ont pour but de contribuer à l'étude de cette question.

En 1470, Jehan Hennequart (*lisez* Hennequin), peintre

1. Al. Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*, 1881; F. Ravaisson, dans la *Rev. Archéol.*, 1893, t. II, p. 1.

2. A. Armand, *Les médailleurs italiens*, 1883, t. I, p. 103; t. II, p. 289.

3. *Ibid.*, t. I, p. 17, 58 et 188.

4. Dr Julien Simonis, *L'art du médailleur en Belgique*. Bruxelles, 1900, p. 29; cf. A. Pinchart, *Recherches sur les graveurs de médailles... des Pays-Bas*, 1858, p. 52.

du duc de Bourgogne, donne un reçu de la somme qui lui était due « pour avoir fait plusieurs patrons pour faire « coings de nouvelles monnaies, au nombre de trente « manières, dont je fis quatre de couleurs, lesquelles mon- « dit Seigneur choisit entre les autres[1] ».

Je ne crois pas qu'on puisse actuellement déterminer quelles sont les monnaies dont Jean Hennequin a dessiné les modèles.

C'est aussi un peintre renommé, ce Jehan Bourdichon (1457-1520)[2], qui, après avoir exécuté en 1484 et 1485, quarante écussons aux armes des chevaliers de Saint-Michel et une généalogie des ducs de Bourbon avec des miniatures, est cité de la manière suivante, en 1491 :

« A Jehan Bourdichon, la somme de cent quatorze « livres tournois, pour avoir faict et pourtraict le patron « des monnoies de Nantes en dix ou douze façons, faiz du « fin or et du fin argent; Item la ville et le chastel de « Nantes en diverses façons et couleurs[3]. »

On place Jean Bourdichon à côté de Jean Foucquet et l'on a songé à lui attribuer le célèbre livre d'heures d'Anne de Bretagne conservé à la Bibliothèque Nationale[4]. Bien que cette attribution ne soit pas certaine, j'ai examiné ce précieux volume, et j'y ai trouvé deux miniatures où l'on voit une fontaine et une église du style gothique fleuri[5].

1. Mis de Laborde, *Glossaire*, 1872, p. 396. — On sait que Hennequin, né à Bordeaux, entra au service des ducs de Bourgogne, dès 1453, et décora leur palais à Bruges.

2. Ces dates ne sont pas certaines. Voy. sur cet artiste, *Archives de l'art français*, t. IV, p. 1; Mis de Laborde, *La Renaissance des Arts*, t. I, p. 172 à 182; Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, t. II, 1861, p. 18 à 20 et 258; Ch. Grandmaison, *Les Arts en Touraine*, p. 55 à 58; *Nouvelles archives de l'Art français*, 1872, p. 146, et J. Guiffrey, *ibid.*, t. VI, 1878, p. 194 à 197.

3. A. Jal, *Diction. crit. de biogr. et d'hist.*, p. 271; Docteur Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, p. 41 (*Mém. Soc. Archéol. de Touraine*, 1885); John Bradley, *A Dictionary of Miniaturists*, 1887-1889, t. I, p. 159.

4. Voy. Aug. Molinier, *Les manuscrits et les miniatures*, 1892, p. 263 et 270. Cf. Émile Male, *Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1902.

5. Aux fos 91 et 187.

Cette remarque présente quelque intérêt, car des monnaies d'or frappées à Nantes, au nom d'Anne de Bretagne, à une époque qui coïncide avec celle du document précité, montrent cette princesse assise sur une chaise également de style gothique.

J'avoue que je suis porté à considérer ces monnaies (dites *cadières*) comme celles dont Bourdichon avait fourni le patron ; on reconnaît dans l'ensemble de la composition de ces pièces l'influence d'un artiste de goût [1].

Le modèle de la médaille fabriquée à Lyon pour l'entrée solennelle de Charles VIII, en 1494, doit être attribué à Jean Perréal, peintre du Roi, qui avait été chargé de préparer les « histoires et mystères [2] ». Quand Louis XII et Anne de Bretagne entrèrent aussi à Lyon, le 10 juillet 1499, c'est encore Jean Perréal qui fit tous les dessins concernant cette entrée et on doit lui attribuer certainement le projet de la médaille, modelée, comme celle de 1494, par Nicolas Leclerc, mais avec l'aide de Jean de Saint-Priest et de Jean Le Père [3].

On a voulu attribuer au même Jean Perréal le dessin de la médaille offerte à Marguerite d'Autriche par la ville de Bourg, le 2 août 1502, mais c'est là une pure hypothèse que nous laisserons de côté [4].

C'est encore à Perréal qu'un autre auteur attribue le modèle de la médaille d'or offerte au roi Louis XII à son entrée à Tours en 1501 [5]. En effet, bien que « Michau

1. Voy. Poey d'Avant, *Monnaies féodales*, t. I, et E. Caron, *Monnaies féodales françaises*, 1882, p. 60, pl. III, n° 21.

2. E. L. G. Charvet, *Biographies d'architectes*; *Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*, Lyon, 1874, p. 15 à 19. — R. de Maulde La Clavière, *Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier*, 1896, p. 12 et 13.

3. E. L. G. Charvet, *op. laud.*, p. 37 et s. ; R. de Maulde La Clavière, *op. laud.*, p. 21 ; Natalis Rondot, *La médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs Louis Lepère, Nicolas de Florence et Jean Lepère* (*1494*), 1884, p. 29.

4. M. R. de Maulde La Clavière fait remarquer que Jean Perréal était en Italie, au mois d'août 1502 (*op. laud.*, p. 105).

5. A. de Montaiglon, dans les *Archives de l'art français*, t. I, 1872, p.

Collombe, tailleux d'ymaige », ait été payé « pour avoir « fait ung patron des pièces d'or données au roy en ladite « entrée [1] », on sait d'autre part que le même Michel Colombe exécuta le tombeau de François II et de Marguerite de Foix, à Nantes, d'après les dessins de Perréal [2].

Il est donc possible que ce dernier ait fourni un dessin à Michel Colombe qui aurait ensuite exécuté un modèle en relief, à l'aide duquel Jehan Chappillon, maître orfèvre à Tours, fit la fonte de la médaille de 1501 [3]. Il est certain que la médaille de Tours se distingue de celle de Lyon (1499) par un faire plus rude. Mais si nous réfléchissons que des orfèvres différents ont mis la dernière main à ces deux monuments, nous aurons déjà une explication suffisante de la diversité du style.

Je ferai remarquer que sous le règne de Louis XII la monnaie courante est marquée de l'effigie du roi [4]. Si Perréal est le principal auteur des médailles de Lyon et de Tours, n'a-t-il pas eu quelque influence sur l'évolution des types monétaires?

C'est encore un peintre, Jacquelin de Montluçon (« Molisson, Molusson et Monlusson », dans les textes), que nous trouvons chargé de travaux assez divers à Bourges. Ainsi, en 1497, un article des comptes de l'Hôtel-de-Ville de Bourges, est ainsi conçu :

208 : « C'est sur un dessin de Perréal que Michel Columbe a modelé la médaille offerte à Louis XII par la ville de Tours. » — Depuis que la présente notice a été lue au Congrès de 1900, M. Paul Vitry a repoussé l'hypothèse du dessin fourni par Perréal pour la médaille de Tours, tout en reconnaissant dans cette pièce les traces d'une influence italienne. M. Vitry m'attribue à tort la paternité de l'idée de Montaiglon (*Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Paris, 1901, p. 376).

1. *Revue Numism.*, 1856, p. 141 (Art. de Dauban).

2. E. L. G. Charvet, *op. laud.*, p. 57; et du même, *Les édifices de Brou à Bourg en Bresse*, 1897, p. 108.

3. Docteur Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, p. 62 et 82 (*Mém. Soc. Archéol. de Touraine*, 1885).

4. On place cette innovation en 1513. Les rapports entre la France et l'Italie suffiraient seuls à expliquer l'emprunt du type italien du *teston*. Mais nous n'oublierons pas non plus que Perréal revenait alors d'Italie.

« A Jacquelin de Molisson, 21 l. pour avoir paincť les « armes du Roy en ung penonceau de fer, enchassé de fer « qui est sur le puits de la croix de Pierre.

« id. 20 s. pour 4 escussons mis à quatre grans torches à « la procession de la paix.

« id. pour avoir faict le patron des gectons à compter « qui ont esté faicts pour la chambre de lad. ville, 5 s. [1]. »

Le même peintre reçoit en 1499 et 1500, la somme de 20 sols, « pour ung patron de voyrières et pour l'escripture « de lad. voyrière [2] ».

Il est probable que les jetons de la ville de Bourges fabriqués, en 1500, par Philipot Cotin, monnoyer à Paris [3], avaient été faits sur un modèle fourni par Jacquelin de Montluçon, puisque ce peintre était, à cette date, comme en 1497, au service de la cité de Bourges. L'absence de dates sur les jetons de cette ville permet d'hésiter au sujet des pièces qu'on peut attribuer à Jacquelin de Montluçon. Peut-être est-il l'auteur du curieux jeton représentant un berger, œuvre dont le style a une saveur particulière [4].

A Romans, nous trouvons encore un peintre qui est expert dans la fabrication des monnaies et des médailles. François Thévenot, venu d'Annonay, et nommé « mestre « Francès lo peyntre », fit en effet diverses peintures. En 1514, il avait entrepris pour la maladrerie de Voley, un retable avec un tableau représentant le mauvais riche [5]. Le

1. Bon de Girardot, *Les artistes de la ville et de la cathédrale de Bourges*, Nantes, 1861 (autographie), p. 29. — La mention relative aux jetons a été signalée en quelques mots par H. Boyer, dans les *Mém. de la Soc. hist. du Cher*, 2e s., t. Ier, 1868, p. 99, note 2.

2. Bon de Girardot, *op. laud.*, p. 29.

3. A. de Barthélemy, *Documents sur la fabric. des jetons*, dans les *Mélanges de Numism.*, t. I, 1874-1875, p. 243 et 244.

4. H. de La Tour, *Catalogue de la Collection Rouyer*, I, 1899, p. 81, pl. XII, fig. 12; et Adrien Blanchet, dans les *Procès-verbaux de la Soc. de numismatique*, 1900, p. XXXVIII.

5. U. Chevalier, *Mystère des trois Doms joué à Romans en 1509*, suivi de *Documents relatifs aux représentations théâtrales en Dauphiné de 1484 à 1535*, 1887, p. 21 et 22.

5 novembre 1522 [*alias* 5 août 1523], François Thévenot remplaça comme graveur à la Monnaie de Romans, Loys Bernart, depuis assez longtemps décédé [1].

Nous retrouvons le nom de Thévenot à propos des médailles qui devaient être offertes au roi François Ier lors de son entrée à Romans en 1533 [2].

Des quatre médailles que Thévenot avait gravées pour le roi, la reine, le dauphin et le comte de Saint-Pol, nous connaissons seulement celles de François Ier et du dauphin. La première porte un écusson aux armes de France et Dauphiné et, au revers, une salamandre dans le feu, sous une couronne [3]; la seconde porte un écusson écartelé de France-Dauphiné et France-Bretagne, et au revers, un dau-

1. F. de Saulcy, *Éléments de l'histoire des ateliers monétaires du royaume de France*, 1877, p. 67; F. de Saulcy, *Recueil de documents monétaires... jusqu'à François Ier*, t. IV, 1892, p. 199, 200, 205, 209, 243, 268, 404 (en 1542), 446, 452 et 453 (en 1545).

2. Bien que ces documents aient déjà été publiés in extenso, il n'est pas inutile d'en donner les passages principaux, d'après la publication de l'abbé U. Chevalier, p. 28* J 4 : « Memoyre que messieurs les consulz ont « bailhé à maistre Francoys Thevenoct, painctre,... une pille et trosseau « faictz aux armes de la Reyne de France, lesquelz on avoit faict fere audit « maistre Francoys pour monneyer certeynes piesses d'or pour faire « present a ladite Dame, si elle eust faict son entrée nouvelle en ceste « ville, comme l'on pretendoit, avecques le Roy nostre sire ; et lequel pille « et trousseau luy ont esté payez et les a en garde tant seullement de ladite « ville : le premier jour de février mil Ve XXXIII. a la Incarnacion ». (1534) — « Il est ascavoir (*var.* : Et est a scavoir) que la ville avoit semblablement « faict fere ausdit maistre Francoys troys autres pilles et trousseaulx aux « armes de France, du daulphin et du conte de Sainct Pol, lesquelz la ville « a donnez audit maistre Francoys en payement de ce que luy estoit deu. Ce « XIIIIe jour du moys de octobre 1540, maistre Francoys Thevenoct a rendu « les trosseaulx et pille dessus dits... ; et les autres trousseaux et pilles luy « sont demourez pour la fasson. » Ces textes sont aussi publiés d'après le « Papier roge des debtes de la ville » (fo 180, vo), dans l'ouvrage de P. E. Giraud et Ulysse Chevalier, *Le mystère des trois Doms joué à Romans en MDIX*, Lyon, 1887, p. 823 et 824.

3. E. Giraud, *Entrée de François Ier à Romans, en 1533*, dans le *Bull. de la Soc. d'Archéol. de la Drôme*, t. VII, 1873, p. 97 à 100; *Trésor de Numism., Méd. franc.*, p. 7, pl. IX, 1 ; G. Vallier, dans le *Bull. Soc. d'Archéol. de la Drôme*, t. VIII, 1874, p. 220.

phin surmonté d'un lis [1]. Sur les deux médailles, on lit *Rhomandissorum Xeniolum* 1533, et le type du revers est renfermé dans un élégant entourage de lis et de fleurons qui est une preuve du talent décoratif de Thévenot.

A peu près à la même époque, où Thévenot travaillait à Romans, le peintre Léonard Rose ou Roze, était employé comme *tailleur* auxiliaire à la Monnaie de Lyon (en 1544) [2].

Assurément les renseignements que je viens de réunir ne sont point très nombreux. Mais si, d'une part, je crains fort d'avoir ignoré bien des faits intéressant mon sujet, d'autre part, je suis porté à croire que les renseignements surgiront maintenant de tous côtés, puisque nous avons posé un problème dont on s'était peu occupé jusqu'à ce jour.

Adrien Blanchet.

1. E. Giraud, *loc. laud.*; G. Vallier, *loc. laud.*, p. 228; G. Vallier, *Bretagne et Dauphiné*, p. 6 (Extrait du *Congrès archéol.* de Vannes, 1881).

2. N. Rondot, *Les Graveurs de monnaies à Lyon du XIIIe au XVIIIe siècle*, 1897, p. 41. — Plaçons ici une remarque qui peut avoir de l'intérêt pour le sujet qui nous occupe présentement. N. Rondot a fait observer qu'une médaille représentant le peintre Jean Clouet a des traits de ressemblance avec les médailles à l'effigie de Jacques Gauvain, faites par ce dernier (*Les médailleurs lyonnais*, 1896, p. 19).

PROJET D'ORGANISATION D'UN INVENTAIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA FRANCE

Le projet sur lequel j'ai appelé la bienveillante attention du Congrès d'Histoire de l'Art, consiste à mettre à profit la diffusion, chaque jour plus étendue, des procédés photographiques et le nombre grandissant des photographes professionnels ou amateurs, pour entreprendre une sorte d'Inventaire Photographique de toutes les richesses d'art de la France, monuments, musées, etc.

Ce gigantesque travail, auquel ne suffiraient ni les forces ni les ressources d'aucun éditeur, me paraît au contraire très facilement et très pratiquement réalisable par la coordination des efforts individuels de tous les photographes de province, des sociétés d'amateurs, des professeurs d'Universités, des architectes, des artistes, des archéologues, etc. qui peuvent, sur place et à loisir, étudier un sujet à reproduire, choisir leur temps, saisir les moments les plus favorables, recommencer au besoin leurs clichés et tout cela dans des conditions uniques.

Déjà chaque année, des milliers et des milliers de clichés sont ainsi exécutés sur tous les points de la France, mais cela sans aucune utilité pratique pour l'Histoire de l'Art; ils restent généralement inconnus, enfermés au fond d'une armoire après une ou deux épreuves tirées. D'autre part, tout ce travail est fait sans méthode, sans but, alors qu'il

suffirait de lui donner une direction et un lien pour en obtenir des résultats incalculables par la centralisation des clichés.

C'est le moyen d'assurer cette direction et de régler cette organisation que je vais me permettre d'étudier avec vous.

Direction. — Il me paraîtrait tout d'abord indispensable de donner à ceux qui viendront apporter leur concours à cette œuvre de l'*Inventaire Photographique* (ou tout autre nom à déterminer) les garanties les plus sérieuses et la perspective de sanctions morales et effectives pour leurs travaux.

Comment répondre à ces desiderata? En plaçant tout d'abord cet Inventaire Photographique de la France sous le contrôle d'une commission ou comité qui, par sa haute compétence, la valeur personnelle et le savoir respecté de ses membres, donnerait de suite l'impression aux photographes (toujours professionnels ou amateurs) qu'ils sont en présence d'une chose sérieuse et que les promesses faites ne sont pas celles d'un prospectus commercial plus ou moins déguisé.

Surtout pour une entreprise appelée à se développer en province, il importe que son rôle, son utilité générale, soient indiquées par les noms de ceux qui s'y intéressent.

J'avais, il y a deux ans, proposé à la Direction Générale des Beaux-Arts de prendre elle-même la direction de cette œuvre et je crois que le projet avait toutes les chances d'être favorablement accueilli; malheureusement les questions administratives sont, vous le savez, soumises à beaucoup de réserves et de retards, aussi, afin de gagner du temps et d'aboutir de suite à quelque chose, serais-je d'avis de commencer immédiatement avec l'initiative privée, sauf à espérer toujours le concours de l'État extrêmement précieux dans cette circonstance.

Et si j'insiste particulièrement sur ce point, c'est pour deux raisons bien simples.

La première c'est que l'on doit s'attendre à des résistances acharnées, lorsque nous voudrons photographier certains

musées, certains objets d'art, certains monuments et que, dans un pays centralisé comme le nôtre, l'estampille officielle ou quasi-officielle est indispensable pour vaincre bien des obstacles.

La seconde raison est d'essence plus délicate. Lorsqu'en effet nous allons faire appel à tous ces photographes fervents sur lesquels nous comptons pour la réussite, nous leur offrirons, comme vous le verrez tout à l'heure un droit d'auteur, mais il faudra aussi leur donner l'espoir que leurs efforts auront une sanction morale aux yeux de leurs collègues. Cette sanction, j'avais cru la trouver dans un projet primitif en disant que tout cliché remarquable adressé à l'Inventaire serait « ... annexé à la collection des Monuments historiques ». Ce serait à vous, Messieurs, à voir comment on pourrait la remplacer ; beaucoup trouveront que c'est un enfantillage sans importance, ils auront tort, car dans une œuvre aussi complexe et aussi étendue que celle-ci, il ne faut pas négliger les petits détails. Excusez-moi de cette comparaison familière, mais je suis persuadé que la perspective de mettre sur une carte de visite « collaborateur, correspondant de l'Inventaire photographique, etc. » nous vaudrait bien des voyages fatigants, des dérangements, des échafaudages... et des photographies excellentes.

Droit d'auteur. — J'ai parlé tout à l'heure d'un droit d'auteur, car cela me paraît constituer un élément de succès assuré. Non pas que personne, je le suppose, puisse s'illusionner sur les revenus financiers qui en découleraient pour les photographes, mais il y a d'autres motifs. D'abord le plaisir bien naturel et probablement nouveau pour beaucoup de nos adhérents de toucher une petite somme produite par leur travail manuel, puis celui d'avoir d'une façon matérielle la preuve que le public a apprécié son œuvre, avec un peu de cette reconnaissance attendrie du jeune poète pour les acheteurs de son livre.

Par contre, il est des photographes modestes, des professionnels de petite ville ayant à subir de longs chômages, qui ne dédaigneraient pas ce petit revenu, de jeunes amateurs qui s'en serviraient pour s'acheter de meilleurs produits, etc.

D'autres fois, et je crois que ce serait le cas le plus général, les sociétés d'amateurs pourraient grouper les clichés de leurs membres et employer la recette de fin d'année à la création de médailles, de concours, etc.

Mais pour que cette question du droit d'auteur soit hors de conteste et éviter toute difficulté, il est nécessaire d'estampiller toutes les épreuves et de mettre la perception sous un contrôle indiscutable. Dans ce but, j'ai préparé un traité avec l'Agence Générale de la Société des Artistes Français qui a accepté la surveillance, le timbrage et la perception du droit. Tout cliché accepté est immatriculé et les épreuves estampillées. Quant à ce que sera ce droit lui-même c'est au Comité qu'il appartiendra de le déterminer. Je serais d'avis pour ma part de le fixer à un taux très modique, puisque le but principal est la divulgation de documents artistiques à bon marché.

Organisation du travail. — Le travail le plus urgent serait celui qui consisterait à centraliser les clichés existants, on verrait ensuite à susciter la création des clichés qui font défaut. Pour arriver à ces deux résultats, je crois qu'il serait indispensable de recourir à une division régionale. Prenons par exemple le cas d'un professeur d'histoire de l'Art dans une Université de province, nul ne serait mieux placé que lui pour se mettre en relation avec les sociétés photographiques locales, les autorités compétentes et rassembler tout ce qui concernerait la Bourgogne, l'Auvergne.

Il faut en effet beaucoup compter sur les petits foyers que l'on créerait ainsi pour, d'une part, faire de la propagande afin d'amener des clichés, et de l'autre servir de pre-

mière barrière contre l'envahissement des non valeurs. Une des objections qui m'a été le plus souvent faite, lorsque j'ai parlé du plan que je vous soumets en ce moment a été celle-ci : Vous serez débordés par des clichés mauvais, sans intérêt. Il y a là également un péril à redouter et c'est pour opérer ce premier travail de filtrage que l'on devrait s'assurer le concours de gens compétents sur place ; les sociétés d'amateurs photographes sont tout indiquées pour cela. Elles tiendraient à honneur de se faire représenter par de belles reproductions, dirigeraient les travaux de leurs membres, tandis qu'à côté le professeur ou l'écrivain d'art leur indiquerait ce qu'il conviendrait de faire.

Si, dès le début, l'Inventaire photographique s'entendait avec douze ou quinze sociétés importantes, la récolte commencerait immédiatement. Il y a d'ailleurs déjà dans diverses classes de l'Exposition des séries de photographies extrêmement intéressantes dont leurs auteurs consentiraient sans doute à donner ou prêter leurs clichés.

Il serait trop long d'entrer ici dans la suite de tous les détails que je prévois, ce serait l'objet d'un règlement à élaborer très soigneusement avec le comité. Il faut en effet envisager de nombreuses éventualités.

— Comment se fera l'acceptation définitive du cliché, si l'auteur l'abandonne définitivement à l'Inventaire (sauf bien entendu ses droits d'auteur) ou s'il le prête pour un temps déterminé?

— Comment se fera le retrait, car, s'il est parfaitement légitime à un auteur de reprendre son cliché prêté, on ne peut admettre non plus qu'il puisse le réclamer sur l'heure, lorsqu'il y a eu des catalogues imprimés, des frais faits, etc. ?

— Comment procédera-t-on en cas de demande de reproduction ?

Prix de vente au public. — Les prix de vente seraient calculés de façon à donner les plus grandes facilités au

public, ils seraient établis en ajoutant au prix de revient du tirage, le droit d'auteur et un tant pour cent pour les frais généraux ou remises marchandes.

Catalogues. — On devrait établir des listes de desiderata toujours par régions et les adresser aux personnes que cela pourrait inciter à faire le travail.

De même il serait nécessaire d'imprimer de temps en temps les listes des clichés mis à la disposition du public; peut-être pourrait-on le faire sous forme d'abonnements afin de diminuer les frais en assurant en échange aux adhérents ou abonnés un avantage sur le prix courant du public.

Mais ce sont là des questions secondaires et j'ai déjà trop abusé de votre temps, il me reste pourtant deux mots à vous dire :

1° C'est que dans tout ce qui précède, je n'ai pas parlé des peintures parce qu'à mon sens c'est un travail trop délicat pour pousser nos adhérents dans cette voie. Ce serait à l'Inventaire lui-même à examiner la meilleure solution, la seule grosse difficulté à prévoir venant des autorisations.

2° C'est que j'ai envisagé uniquement l'Inventaire s'appliquant à la France, mais que rien bien entendu ne s'opposerait à son extension à l'Europe entière, grâce à des échanges et à des adhérents étrangers.

Tels sont, Messieurs, les détails du projet que j'avais conçu et que je soumets à votre jugement et à vos avis éclairés.

J. E. Bulloz.

L'ENCRE

DANS LES DESSINS DES VIEUX MAITRES

Après avoir autrefois prouve que, très souvent, dans le décor des vases grecs, on a considéré comme étant bruns, jaunes ou rouges dès l'origine, certains traits qui en réalité avaient été primitivement noirs; après avoir montré, plus récemment, au Congrès des Historiens de l'Art, à Amsterdam, que la verdure aujourd'hui brune et parfois bleuâtre de la plupart des tableaux anciens avait été primitivement verte avec toutes les nuances de la nature; nous voudrions élargir le domaine de nos recherches en y introduisant les dessins des vieux maîtres et, plus spécialement, les dessins à l'encre.

Nous avons hésité longtemps à faire ce dernier petit travail, craignant que l'on ne nous reprochât de prouver l'évidence et, selon l'expression vulgaire, « d'enfoncer une porte ouverte ».

Tout le monde sait, en effet, que les vieilles encres pâlissent souvent, parfois même jusqu'à devenir indéchiffrables.

Mais la puissance de l'habitude est si grande, que chacun de nous conserve dans un coin de son esprit telle opinion dont la fausseté est prouvée par certains faits très bien connus de lui.

A l'appui, je citerai une observation qui remonte à une dizaine d'années, à l'époque où je réunissais

le plus possible de documents pour établir que le trait du décor de beaucoup de vases grecs (non de tous, assurément) était tracé avec un oxyde noir de fer qui, par suroxydation, avec ou sans hydratation, a passé au rouge, au brun, au bistre, au jaune vif, selon le cas. Ne pouvant traverser la mer pour une simple vérification de peu d'importance, je priai un ami qui était sur place de bien vouloir aller constater, dans un certain musée, si un dessin de vase grec reproduit en bistre dans les livres spéciaux n'aurait pas conservé des traces bien nettes de noir dans les parties du trait les plus chargées de pigment. J'indiquais d'ailleurs à mon ami le sens de mes recherches. Celui-ci s'adressa au conservateur, homme très savant, d'un esprit original et chercheur — et même trouveur, — qui montra la plus grande complaisance, examina lui-même le vase et conclut :

« Je crains que votre ami ne se lance dans une fausse voie : c'est *seulement* la couleur qui a pâli... »

Le savant conservateur était du même avis que moi, en fait; mais, préoccupé d'autres recherches, d'ailleurs remarquables, il n'avait attaché à sa propre constatation d'un changement de couleur qu'une attention distraite ; et, certainement, même si le catalogue de cette section du musée a été refait, on continuera d'y trouver, à propos du vase susdit, la mention : « trait dessiné au bistre ».

Eh bien, il se passe quelque chose de semblable dans tous les catalogues de dessins de maîtres. L'encre y est à peu près inconnue; le bistre et la sépia y dominent tyranniquement; et nous pensons qu'il y a là un petit abus à réformer, une erreur d'importance secondaire, je veux bien, mais une erreur à corriger.

C'est au musée du Louvre que nous prendrons nos arguments; mais il va sans dire qu'un pareil travail peut se faire dans tous les musées, dans toutes les collections de dessins, publiques ou privées. Le choix du Louvre, dans la circonstance actuelle, aura cela de commode, qu'il permet-

tra à plusieurs d'aller immédiatement, au lendemain même de cette séance, faire toutes les vérifications nécessaires, — et y en ajouter beaucoup d'autres, car nous sommes bien loin d'avoir épuisé le sujet.

Et d'abord, tout le monde admet que certains dessins sont à l'encre noire, bien que, sur plusieurs points, ils aient déjà plus ou moins bruni.

Mais pourquoi y a-t-il des dessins, également anciens, dont les uns sont restés absolument noirs, tandis que d'autres ont partiellement tourné au brun et au jaune?

C'est qu'il existe deux sortes d'encres : l'une, la plus ancienne, la seule employée dans les papyrus égyptiens avant la conquête romaine, est faite de noir de fumée et, par cela même, peut bien pâlir légèrement, mais ne tourne jamais au brun ni au jaune.

L'encre de Chine est une encre au noir de fumée. Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, l'usage général s établit d'employer une encre tout aussi noire, mais dont la base était une combinaison chimique de peroxyde de fer et d'acide gallique. Bien entendu, à cette époque lointaine, l'empirisme régnait presque seul et on ignorait la véritable composition des substances obtenues avec les minerais de fer et l'infusion de noix de galle.

Ce qui est certain, c'est que, depuis lors, deux encres ont été en usage, l'une inaltérable, la seconde destinée à donner des surprises, à faire commettre des erreurs.

L'encre de fer, en effet, n'est noire que par l'action de l'acide gallique. Si cet acide, organique, donc plus destructible, disparaît de la combinaison, (peut-être dévoré par un microbe spécial, peut-être attaqué aussi par les rayons chimiques de la lumière solaire) ce qui reste est un peroxyde de fer, plus ou moins jaune ou rouge.

Nous allons voir que les artistes employaient indifféremment les deux encres, sans se douter même de leurs différences de composition et d'origine. Tout au plus avaient-

ils remarqué que l'encre au noir de fumée, plus coulante, plus homogène, convient mieux au lavis. C'est ce qui fait qu'aujourd'hui tous les lavis de dessins industriels sont exécutés à l'encre de Chine, bien que personne, sans doute, ne songe aux avantages que présente cette encre au point de l'inaltérabilité.

Quant aux encres d'aniline, dont la chimie moderne nous a dotés, espérons que pas un seul dessin, pas un seul manuscrit de quelque importance n'aura été exécuté avec leur aide, car la moindre goutte d'eau suffirait à tout effacer.

*
* *

A la lumière de ces simples remarques, faisons une promenade dans les salles de dessins du Louvre. Les dessins à l'encre restés complètement noirs seront facilement distingués des autres, et on pourra les baptiser du nom de dessins à l'encre de Chine ou à l'encre de noir de fumée, sans avoir peur de se tromper. Mais aussitôt que, dans un dessin, une partie, si petite qu'elle soit, a cessé d'être complètement noire pour devenir brune ou jaune, on peut être certain que l'encre de fer a passé par là.

Le dessin de Raphaël (n° 321), étude pour le *Père Eternel* de la *Dispute du Saint-Sacrement*, est à l'encre de Chine, cela ne fait pas de doute.

Nous disons, pour simplifier, « encre de Chine » au lieu de « encre faite avec du noir de fumée », qu'elle vienne de Chine ou non.

En revanche, examinez les quatre feuilles d'études (n°s 2293 à 2296), de Verrocchio ; vous verrez dans les grandes et petites figures ou fragments de figures, ainsi que dans les écritures qu'elles contiennent, tous les degrés de transition depuis le noir — ou, au moins, le brun extrêmement foncé — jusqu'aux nuances du bistre le plus pâle, *selon que le trait est plus ou moins épais, plus ou moins fin.*

Même remarque, dans la *salle des Boîtes*, pour les divers dessins à la plume de Michel-Ange, où toutes les variétés de ton de l'encre qui a changé de couleur se trouvent souvent dans la même feuille, parfois dans la même figure. Encre de fer, sans aucun doute possible.

Ceux qui voudraient des preuves plus frappantes, plus précises, n'ont qu'à examiner dans la même salle, si riche en chefs-d'œuvre, un triptyque artificiel dont le panneau n° 319 est un magnifique *Christ mort*, de Raphaël. Nous n'avons pas le temps d'admirer ici la noblesse de cette composition, la vérité dramatique des attitudes, la Vierge pâmée, aux yeux convulsés, le saint Jean du coin droit, si simplement expressif. Allons tout de suite à la question technique : les traits, dans ce dessin à la plume, là où ils étaient fins, sont aujourd'hui d'un roux extrêmement pâle ; mais peut-on douter qu'ils aient été noirs, quand on voit que l'encre est restée noire partout où les traits étaient ou plus forts ou enchevêtrés?

Il y a mieux : un des volets de ce triptyque est un reçu de Raphaël pour travaux divers. Ce détail, qui comprend deux pages in-4°, n'est pas écrit de la main du maître ; mais les huit dernières lignes, dont trois et demie de la propre main de Raphaël, écrites avec une plume plus grosse, ont beaucoup mieux conservé leur couleur ; elles sont d'un brun foncé, restées même noires dans tous leurs traits surchargés ou leurs boucles bouchées.

Dans la même salle, nous avons admiré une composition de Jules Romain (n° 260, *Bacchants et Bacchantes*), où les plis des draperies en mouvement font des lignes élégamment harmonieuses. Jules Romain s'est élevé quelquefois très haut ; il n'a eu que le tort de se trouver trop près de son divin maître... Mais laissons là l'esthétique. Le catalogue, à propos du n° 260, dit : « A la plume, lavé de bistre ». Nous sommes persuadé qu'il faut dire : « A la plume avec encre de fer, lavé d'encre de fer légère ».

La transformation, pourtant, a été si complète dans ce dessin, qu'on aurait le droit de conserver des doutes, s'il n'y avait pas un « témoin » très véridique à l'appui de notre opinion. Un accident arrivé au dessin avait coupé le pied et la partie inférieure de la jambe d'un jeune bacchant dansant, et quelqu'un — Jules Romain ou un autre, peu importe, — ayant remplacé le morceau de papier déchiré, y avait redessiné le pied avec sa partie d'ombre au lavis. N'est-il pas évident *a priori* que le correcteur, quel qu'il soit, a dû rétablir le lavis d'ombre de la même couleur que le reste du dessin? Et pourtant, chose bizarre, la portion de jambe et de pied rajustée est *grise*, nullement bistre!

Il faut en conclure qu'au moment où le raccord a été fait — par l'auteur ou non, je le répète, peu importe — *le dessin tout entier avait des ombres grises*, c'est-à-dire faites avec un pinceau trempé dans un mélange d'eau et d'encre de fer. Le restaurateur, pour ajouter la jambe et le pied manquants, s'est servi d'encre de Chine, sans se douter qu'avec le temps son encre resterait inaltérée, alors que tout le reste de la composition passerait lentement du noir au bistre.

Nous pourrions multiplier à l'infini les exemples. Dans la petite salle des Boîtes, nous avons noté, en courant, seize dessins de divers maîtres qui ont passé du noir au bistre et qui ont souvent beaucoup gagné, du reste, à cette transformation. Pour la plupart, l'évidence est flagrante; quelques autres peuvent bénéficier du doute, puisqu'enfin on ne peut nier que certains dessins, surtout au pinceau seul, aient été exécutés à la sépia. Il serait absurde de vouloir aller d'un extrême à l'autre. Ce qui nous paraît légitime, c'est de demander qu'on examine chaque dessin en particulier avant de l'enrôler, soit dans les bistres inaltérés, soit dans les noirs d'encre de Chine, soit dans les noirs d'encre de fer, ces derniers, selon le cas, conservés noirs ou passés à diverses nuances de jaune, de brun et de roux.

Certains dessins, faits de deux encres, portent en eux la

preuve de leur double origine, à l'insu de leurs auteurs, bien certainement.

Voici une *Marine* de Willem van de Velde (dessin n° 607), faite au pinceau avec de l'encre de Chine et, comme il convient, restée d'un ton gris-neutre, plutôt bleuâtre. Mais, au moment où son travail était presque fini, l'artiste s'est avisé d'ajouter au second plan un petit bateau et de le terminer à la plume. Il a naturellement trempé cette plume dans son encrier, qui contenait non pas de l'encre de Chine, mais de l'encre de fer, noire aussi. L'œuvre terminée ne présentait aucune disparate ; mais au bout de cinquante, cent, deux cents ans, la différence originelle s'est accentuée : tandis que le lavis restait noir, l'encre du bateau jaunissait visiblement.

Le même fait s'est produit peut-être plus marqué, dans une autre marine (n° 610) du même auteur.

La même disparate se montre dans un dessin d'animaux (n° 682) d'Adriaen van de Velde. Tout le trait de cette grande composition, où l'on voit un taureau, une vache, une brebis, une chèvre avec son chevreau, un arbre, une haie de roseaux, une prairie lointaine, un bois, une maison, une colline, tout, y compris les nuages, est dessiné à la plume avec une encre aujourd'hui bistre, dont les parties les plus épaisses sont restées noires pour servir de témoins. En revanche, tout le lavis, qui intéresse le terrain du premier plan, la chèvre et le chevreau dans l'ombre, d'autres animaux et les ombres des nuages, est resté du ton gris bleuâtre de l'encre de Chine.

Conçoit-on un artiste assez saugrenu pour avoir mélangé volontairement ces deux tons dans l'œuvre de sa main ?

— Pourquoi pas ? dira quelqu'un de très tenace. Pour me convaincre, il faudrait me prouver *historiquement* qu'un dessin a été noir et qu'il a plus ou moins bruni par l'effet du te mps.

— C'est ce qu'on peut faire, répondrons-nous, et cela

pour des ouvrages qui en valent la peine, car ils sont du plus grand de tous les maîtres : Léonard.

Nous savons, historiquement, par Vasari lui-même, que Léonard faisait de petites maquettes sur lesquelles il disposait des draperies, et que, d'après ces maquettes, il peignait finement des études en noir et blanc sur du linon fin. Le Louvre possède trois dessins de ce genre qui sont incomparables. L'*Etude de draperies* n° 389, chef-d'œuvre où l'on sent le modelé des jambes à travers des plis merveilleux, conserve des traces du ton froid de l'encre neuve, mais la plus grande partie des ombres et surtout le fond sont tournés au brun. Dans l'étude n° 391, un peu moins belle, le noir de l'encre est beaucoup mieux conservé, sans l'être entièrement. Enfin le dessin n° 1641 de la salle des Boîtes, une draperie sans corps dessous, — merveille d'arrangement, de vérité, de dessin, de modelé, avec des rehauts blancs, au bord de plis à la fois délicats et fermes, — est d'un ton général bistre rompu avec des parties brunes très foncées. Ce dessin est un de ceux à propos desquels on pourrait, à toute force, nier le noir primitif, si on ne savait pas historiquement que ce noir a existé.

Faut-il tirer la conclusion de ces remarques? Non ; elle nous paraît trop simple, et nous aimons mieux rester sur l'impression d'enchantement que nous a laissée, avec ses trois études, le plus profond des dessinateurs, le plus idéaliste à la fois et le plus réaliste des peintres.

E. Durand-Gréville

LES ANTIQUITÉS CHRÉTIENNES

DE LA GRÈCE

Messieurs,

Très touché de l'honneur que vous m'avez fait, en m'invitant à prendre part aux savants travaux du Congrès international, pour l'Histoire de l'Art, je viens des lieux où Denis l'Aréopagite a vu la lumière du Saint Évangile, et dans cette ville de Paris où, selon la tradition, il a vu le coucher de la vie, avec l'intention de vous faire quelques communications relatives à l'Histoire de l'Art Chrétien en Grèce depuis les premiers siècles du Christianisme jusqu'à nos jours.

Je serais bien heureux, Messieurs, si mes communications pouvaient avoir quelque valeur à côté de vos savants travaux, et plus heureux encore si vous vouliez bien les accueillir avec indulgence.

En Grèce, depuis bien longtemps déjà, et surtout depuis la fondation de la Société d'Archéologie chrétienne (23 décembre 1884), placée sous le haut patronage de S. M. la Reine des Hellènes, l'attention des savants s'est tournée vers les richesses des antiquités chrétiennes, qu'elle avait jusqu'à ce moment négligées, absorbée qu'elle était par l'étude si séduisante des monuments païens et classiques.

La tâche de la Société d'Archéologie chrétienne était des plus pénibles. On devait tout faire puisqu'il n'y avait encore presque rien de fait.

On a travaillé, on s'est efforcé d'accomplir le mieux pos-

sible son devoir et, à l'heure qu'il est, la Société d'Archéologie chrétienne s'occupe, non seulement dans la mesure du possible, de l'étude et de la conservation des monuments de l'Art chrétien qui existent en Grèce, mais encore elle publie une revue, et elle a pu fonder un musée archéologique de l'Art chrétien contenant plus de trois mille objets, manuscrits, vêtements, vases sacrés, icônes, une grande collection de photographies et de plans architecturaux; enfin à côté de tout cela, une collection personnelle de la Direction de quelque quatre mille inscriptions, presque toutes inédites [1].

L'Université nationale, et particulièrement la Faculté de Théologie d'Athènes, soutient avec un grand zèle ces efforts et ces études si intéressantes, et depuis quatre ans que le cours de l'archéologie chrétienne y a été officiellement introduit, on a pu réaliser des progrès considérables. Permettez-moi de vous présenter quelques tableaux bien simples, qui servent aux élèves pour les cours d'archéologie et qui expliquent la méthode de l'enseignement, méthode consistant à partir toujours de l'art classique qui nous sert d'introduction pour arriver graduellement à l'art chrétien, après avoir passé en revue l'art romain [2]. Jetons maintenant un coup d'œil sur l'art byzantin et examinons rapidement l'architecture d'abord, l'hagiographie ensuite.

ARCHITECTURE

Les tout premiers temps du christianisme n'ont pas grand'chose à enseigner à celui qui s'occupe de l'architecure chrétienne.

Point de style, point d'architecture à cette époque, car il

1. Il serait à souhaiter que ces inscriptions eussent pu paraître accompagnées de divers paysages, d'hagiographies et des plans architecturaux des monastères de la Grèce en un volume spécial sous le titre « Χριστιανική ἑλλὰς » « Graecia Christiana ».

2. Ici l'auteur a communiqué les dessins dont il fait usage à son cours d'archéologie chrétienne à l'Université d'Athènes.

n'y avait pas de monuments. On ne bâtissait pas encore; on se cachait sous la terre !

Les grottes du mont Pentélique, de Salamine, de Némée et d'autres contrées de la Grèce, furent les premiers asiles qui abritèrent les chrétiens persécutés.

Puis, dans les temps qui ont suivi, après la suppression du paganisme, ce sont les anciens temples eux-mêmes, le Parthénon, le temple de Thésée à Athènes, le temple de Neptune à Sikinos (Cyclades) etc., qui ont servi à la nouvelle religion.

Peu de temps après, l'esprit chrétien Grec qui domina à Byzance du IVe au VIe siècle, donna naissance à un style architectural particulier : (période de formation).

Grande voûte centrale dominant l'ensemble du monument, plan fréquemment en croix, nous rappelant le martyre du Golgotha, de petites fenêtres en arc, le plus souvent géminées, laissant à peine pénétrer la lumière et rendant par conséquent le temple obscur, imposant, majestueux, voilà les principaux caractères de cette nouvelle architecture chrétienne que nous pouvons, en Grèce, diviser en trois périodes :

1° Du VIe au IXe siècle, date de la fin de la querelle des Iconoclastes et du commencement de la séparation des deux Églises.

2° Du IXe au XVe siècle, c'est-à-dire de la séparation des deux Églises jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs.

3° Du XVe siècle jusqu'à nos jours.

Je n'entreprendrai pas d'analyser ici les caractères de chacune de ces trois périodes. Je vous prierai, Messieurs, de vouloir bien me permettre d'attirer votre attention exclusivement sur les ornements céramoplastiques des églises des deux premières périodes dont nous avons été, croyons-nous, premier en Grèce à faire l'étude [1].

1. Georges Lampakis, *Archéologie chrétienne du monastère de Dafni*, Athènes, 1889. — *Le monastère de Dafni après les réparations* (Introduction), Athènes, 1899.

Jusqu'à une certaine époque, on a considéré ces ornements céramoplastiques comme une décoration purement et simplement architecturale, n'ayant aucune secrète signification théologique.

Eh bien! ils en ont une fort profonde!

Je m'explique! Entre les pierres qui entrent dans la construction de l'église, s'interposent bien souvent des ornements en brique encastrés dans les murs et qui ne sont autre chose que les lettres IX̄ et IC̄.

C'est le monogramme du Christ employé comme représentation effective des paroles de saint Paul :

« ΕΝ Ω. ΧΡΙΣΤΩ. ΠΑΣΑ Η ΟΙΚΟΔΟΜΗ ΣΥΝΑΡΜΟΛΟΓΟΥΜΕΝΗ, ΑΥΞΕΙ ΕΙΣ ΝΑΟΝ ΑΓΙΟΝ ΕΝ ΚΥΡΙΩ. »[1] et de celles de saint Pierre : « Ο ΙΗΣΟΥΣ ΕΣΤΙ ΛΙΘΟΣ ΖΩΝ »[2] (Jésus et la pierre vivante.

On y trouve en outre des passages de l'Écriture, l'A et l'Ω de l'Apocalypse [3], « l'Étoile brillante du matin » ✳ (« Εγώ εἰμὶ... ὁ ἀστὴρ ὁ λαμπρὸς καὶ ὀρθρινός »)[4], symbole de Jésus-Christ, formé par l'initiale X [= Χριστός = Christ] superposée à la croix, +, (X sur + forme ✳) et parfois le monogrammes des fondateurs (comme par exemple le nom ΜΙΧΑΗΛ ΔΟΥΚΑϹ du monastère de « Kato-Panaghia » près d'Arta) et une très riche et très originale collection d'anciens méandres, d'amandes, d'ornements en croix, etc., etc.

Comme spécimens superbes de ces ornements céramoplastiques si importants, je pourrais vous citer ceux des églises des Saints-Apôtres et de Saint-Nicodème à Athènes, ceux des églises de Vathia et de l'église Saint-Georges à Gymno (près de la ville de Chalcis), ceux des anciennes églises de Mistra, du monastère de « Méghalon-Pylon »

1. Saint Paul, Lett. Ephésiens II, chap., 19-22 et IV, 15-16.
2. Saint Pierre, I, Épitr., chap. II, 4-5.
3. Apocalypse, I, 8, 11. XXI, 6. XXII, 12.
4. Apocalypse, XXII, 16.

en Thessalie, ceux de l'église de « Haghia-Moni », de Merbaga (tout près de Nauplie) ceux des églises de la ville d'Arta, d'Anguélocastro (près de Missolonghi et surtout ceux de l'église de Théotocos et de l'église de « Hosiou-Loucas » près de la ville de Levadie.

Je serais bien heureux, Messieurs, si je parvenais, dans un avenir prochain, à vous présenter un ouvrage spécial et aussi détaillé que possible sur ce sujet si intéressant.

Passons maintenant à l'Hagiographie Chrétienne.

HAGIOGRAPHIE

L'Hagiographie Chrétienne, née dans les profondeurs des catacombes, est formée des monogrammes et des peintures mixtes dont nous avons parlé ailleurs in extenso[1] : après avoir considérablement grandi, elle s'est divisée en deux grandes branches : celle des fresques et celle des mosaïques.

Je ne parle pas des autres subdivisions que j'ai établies ailleurs[2].

Je dois seulement vous dire que la Grèce est le grand musée de l'art chrétien aussi bien pour l'architecture que pour l'hagiographie.

Le Parthénon, le temple de Thésée pour leurs très anciennes hagiographies sur marbre, les monastères de Kaissariani avec sa dépendance de Saint-Jean, d'Astéri, de Karéa, de Saint-Jean le Théologos, tous sur le mont Hymette, les monastères de Pétraki à Athènes, de Phanéroméni à Salamine, celui de Monembasie, les églises de Mistra, des Météores et la cathédrale de Calambaca en Thessalie, le monastère et la grotte de « Haghion Saranta » près la ville de Sparte, les couvents de Zerbitsa et de Golla au pied du

1. Voir Lampakis, *Hagiographie Chrétienne*, Athènes, 1896.

2. Dans ma leçon inaugurale à la Faculté de Théologie d'Athènes. Γενικὴ εἰσαγωγὴ εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀρχαιολογίαν. Ἐν Αθήναις. 1897.

Taygète peuvent être considérés comme de véritables petits musées possédant de parfaits et précieux spécimens de la peinture byzantine [1].

Dans la dernière des églises ci-dessus mentionnées, on se rend compte du vaste esprit du christianisme par les hagiographies du Narthex, où parmi les saints de l'Église on remarque de grands philosophes et de grands hommes de la Grèce classique : Socrate, Platon, Thucydide, etc. etc.

C'est que, comme dit Justin martyr et philosophe : « Ceux qui même avant Jésus-Christ ont vécu conformément à la raison doivent être considérés comme chrétiens » [καί οἱ πρὸ Χριστοῦ μετὰ λόγου βιώσαντες χριστιανοί εἰσιν].

D'autre part, le couvent de Saint-Louca, celui de Méghalon-Pylon et surtout le monastère de Dafni (dont il a été publié par nous deux ouvrages en 1889 et 1899, et récemment une monographie remarquable et très richement illustrée par M. G. Millet. Paris, 1899) sont des œuvres magnifiques de l'art chrétien du moyen âge.

Après avoir visité les mosaïques de Venise et de Sicile, je prétendais que les mosaïques de Dafni sont uniques au monde. Je ne les avais pas encore comparées aux mosaïques presque de même époque de Saint-Ambroise de Milan. Je viens de le faire, Messieurs, et les photographies que je vais vous présenter pourront, j'espère, vous prouver une fois encore et plus que jamais que les mosaïques de Dafni occupent sans contredit la toute première place parmi les chefs-d'œuvre de ce genre.

L'Annonciation, la Naissance de Jésus-Christ, le Baptême, l'Adoration des Mages, le Crucifiement, la Résurrection, l'Assomption, sont des mosaïques destinées à provoquer l'admiration de tous les siècles.

1. Une longue étude de ces œuvres hagiographiques nous a permis de dresser un vaste catalogue encore inédit : 1° des noms de peintres chrétiens, 2° de leurs œuvres et 3° des épithètes données par les artistes au Christ et à la Vierge et pouvant être divisées en historiques, géographiques et théologiques.

Reconnaissance donc est due au gouvernement hellénique, à la Société d'archéologie, à la Société archéologique chrétienne qui, d'un même élan, se sont empressés de sauvegarder et de restaurer ce monastère précieux entre tous !

Reconnaissance est aussi due à la France, qui n'a jamais épargné les sacrifices les plus grands, qui n'a jamais reculé devant les dépenses les plus considérables, toutes les fois qu'il a fallu prêter son appui aux sciences et aux arts.

Pour ne parler que de l'archéologie chrétienne, les résultats obtenus jusqu'aujourd'hui ont été très importants et des plus satisfaisants, ainsi que nous le démontrent, par leur muette éloquence, les richesses actuellement exposées dans la section spéciale du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Je pense ne faire que mon devoir le plus essentiel en remerciant ici, au nom de la science, tous ces nobles savants qui ont, sans trêve, travaillé pour l'amour du beau, toujours avec le même but, toujours avec le même rêve, d'enrichir la science, de rendre de nouveau à l'admiration du monde civilisé, en les arrachant des entrailles de la terre, les chefs-d'œuvre que les siècles précédents ont vus naître et que le temps a momentanément dérobés à notre admiration, de prêter leur aide pour l'entretien et la conservation de ces magnifiques monuments, dont l'étude ennoblit l'âme, sanctifie l'esprit et fait de nous des enfants du ciel habitant provisoirement la terre !

Dr Georges Lampakis,

Secrétaire privé de S. M. la Reine des Hellènes,
Professeur agrégé à la Faculté de théologie d'Athènes,
Directeur du musée d'archéologie chrétienne.

« MAGISTER NICHOLAS PIETRI DE APULIA »

Une étude de l'art italien, au temps des Hohenstaufen, rencontre inévitablement, avant d'arriver à sa conclusion, le redoutable problème soulevé par la biographie du sculpteur qui, sous le règne de Manfred, a signé son premier chef-d'œuvre du nom de *Nicolas Pisanus*, et qui, en même temps, est donné, dans un document siennois, pour le fils d'un Apulien : *Magistrum Nicholam Pietri de Apulia.* Dans le débat qui s'agite, depuis trente ans, autour de la chaire du baptistère de Pise, la plupart des maîtres de l'histoire ont pris parti; placés, par l'orientation de leurs études et de leurs doctrines, aux points de vue les plus opposés, ils ont examiné le problème sous toutes ses faces, sans qu'aucun d'eux ait réussi à imposer à tous la solution à laquelle il s'arrêtait. Mis, après tant d'autres, en face de l'énigme irrésolue, il eût été vain de reprendre à mon compte des arguments que les autorités les plus hautes n'ont pas rendus décisifs, et j'aurais dû passer outre, si quelques observations entièrement nouvelles et la découverte d'un monument capital, qui était resté inconnu en pleine Toscane, ne m'avaient fourni les éléments inattendus d'une démonstration rigoureuse.

Un court historique de la question sera nécessaire pour marquer les étapes qu'a suivies la discussion et pour fixer les points qui restent en litige.

Vasari avait raconté, avec son heureuse simplicité, comment la chaire de Pise apparut à l'Italie étonnée. Des marbres antiques, rapportés de pays lointains par les galères victorieuses, étaient rangés devant la cathédrale de Pise. Il advint qu'un sculpteur regarda ces vieux trophées avec des yeux d'artiste. Ce fut pour lui le coup de la grâce, et, sur les bas-reliefs destinés au baptistère voisin, Nicolas Pisano se mit à copier des figures entières, d'après des sarcophages romains et un grand canthare bachique de marbre grec. Il fit une Vierge d'une Phèdre et un grand-prêtre hébreu d'un Bacchus barbu. Pour créer à la ressemblance des œuvres anciennes, il suffit à cet homme d'aimer et de vouloir. La beauté antique qui s'offrait, si longtemps délaissée, et le génie qui passa, il n'en fallait pas davantage pour donner naissance à une courte lignée d'œuvres sans pareilles en leur temps, et qui semblent venues dans le monde avant terme.

Le roman de cette union féconde qui, un beau jour, se serait accomplie, sans nul intermédiaire, entre l'antiquité et un sculpteur pisan, a satisfait jusqu'à nos jours la curiosité des historiens. Ne voyait-on pas au Campo Santo le sarcophage romain où, au XIe siècle, la comtesse Mathilde avait fait ensevelir sa mère Béatrice et, à quelques pas de là, dans le Baptistère, les imitations de ce sarcophage signées par Nicolas, qui sont évidentes et indiscutables? On ne comprenait pas encore qu'en rapprochant l'original et la copie, on n'expliquait point comment l'une était sortie de l'autre.

Bien des tailleurs de marbre étaient passés à Pise devant les sarcophages alignés sur les dalles, sans que l'idée leur vînt de se mesurer avec des modèles trop savants pour leur ignorance. Si l'un d'eux, parfois, s'était essayé à copier quelque figure antique, il n'avait dégrossi qu'une informe caricature. Comment donc Nicolas Pisano avait-il seul acquis une vue assez affinée pour distinguer son modèle et pour l'analyser, une science technique assez parfaite pour rivaliser avec lui, enfin une culture d'esprit assez large et assez

libre pour s'affranchir des traditions où ses contemporains de Toscane restaient enfermés? Aux questions de ce genre, ceux qui croient encore au conte du biographe arétin n'ont qu'une réponse : le génie.

Il faut craindre d'employer un mot qui arrête au premier pas dans la recherche des causes. Assez longtemps l'histaire des chefs-d'œuvre a été présentée comme une succession de miracles. En plein travail de critique et de synthèse, on devait se lasser de rompre la série des œuvres d'art italiennes par un phénomène de génération spontanée. Mais pour rendre intelligible l'apparition d'un Nicolas Pisano et pour ramener à la condition humaine une sorte d'insaisissable démiurge, il fallait que trois résultats fussent acquis. Il fallait tout d'abord, en reformant la série des sculptures toscanes, pendant le XIIe siècle et la première moitié du XIIIe, mesurer la profondeur du fossé qui sépare de la chaire de Pise les plus remarquables de ces œuvres. Il fallait, en second lieu, découvrir, en dehors de la Toscane, une école de sculpture, où Nicolas pût prendre sa place, à sa date, sans paraître isolé. Il fallait, enfin, posséder au moins un document formel, qui vérifiât le résultat des comparaisons instituées entre les monuments, en révélant que Nicolas Pisano n'était point originaire de Pise.

C'est le texte qui a été signalé le premier, quarante ans avant que fût entreprise l'étude critique des œuvres. Dès 1827, Rumohr, en donnant les résultats de ses recherches dans les archives de Toscane, fit savoir que le père de Nicolas Pisano s'appelait Pietro di Puglia. Mais il se contente d'enregistrer le document et d'énoncer en une ligne, sans aucun commentaire, un fait si gros de conséquences. Après la publication des *Italienische Forschungen*, on continuera de réimprimer, de traduire et de citer, sans aucun scrupule, la vie de Nicolas Pisano, écrite par Vasari. Pourtant Rumohr lui-même avait su montrer que les indications données par le biographe sur une œuvre comme le tombeau de

saint Dominique à Bologne étaient entièrement erronées : ce tombeau, loin d'être antérieur de trente années à la chaire de Pise, lui était postérieur. D'un autre côté les documents réunis par Schulz venaient ruiner les légendes rapportées par Vasari sur les prétendus travaux entrepris par Nicolas de Pise pour les Hohenstaufen et les Angevins de Naples. Dès 1860, tout historien qui avait présents les travaux de Rumohr et de Schulz, ne devait retenir de la biographie de Nicolas Pisano, rédigée par Vasari, que deux lignes : celles où se trouvait copiée l'inscription de la chaire de Pise.

Le moment était venu de substituer aux erreurs traditionnelles l'esquisse d'un chapitre d'histoire. La tentative fut faite en 1864 par Crowe et Cavalcaselle [1]. Attirés par le texte que Rumohr avait depuis longtemps publié et par les monuments que l'Atlas de Schulz venait de révéler, ils cherchèrent dans l'Italie du sud la patrie et les maîtres du sculpteur que Pise avait toujours revendiqué comme sien. Ils opposèrent, dans un tableau sommaire, la pauvreté de l'art toscan antérieur à la chaire du Baptistère et la richesse de l'art campanien et apulien antérieur à la conquête angevine : après avoir rappelé les rapports commerciaux qui unissaient Pise aux grands ports méridionaux, ils conclurent en admettant que Pietro di Puglia, le père de Nicolas se fût rendu à Pise par la voie de mer.

Le chapitre de Crowe et de Cavalcaselle, malgré ses lacunes et sa confusion [2], eut un extraordinaire retentisse-

1. *Storia della pittura in Italia*, t. Ier; dans la nouvelle édition italienne, p. 193-199.

2. Crowe et Cavalcaselle, pour pouvoir mener une analyse détaillée et des comparaisons serrées, avaient embrassé trop de faits étrangers à l'histoire de la sculpture. « Ce n'est point, » écrivent-ils eux-mêmes, en terminant une énumération désordonnée, « les portes de bronze de Ravello et l'ambon exécuté dans cette ville par Nicola de Foggia, ni les portes de la cathédrale de Monreale ou celle de Trani, ni les œuvres de sculpture citées par nous à Amalfi et à Salerne, qui nous ont induits à considérer que la sculpture pisane avait subi l'influence de l'art qui avait fleuri dans le Midi de l'Italie.

ment. Il ouvrit un débat qui, après avoir été mené activement, surtout en Allemagne, pendant plus de quinze ans, s'est réveillé tout récemment, avec une intensité nouvelle, à la fois en Italie, en Allemagne et en France. Les savants les plus réputés se sont rangés en nombre à peu près égal dans les deux camps opposés : la thèse toscane a eu pour défenseurs Semper, Hettner, Schnaase, Dobbert, Milanesi, Dohme, M. Schmarsow et M. Müntz; la thèse apulienne a été adoptée par Förster, Hermann Grimm, Lübke, Springer, Salazaro, M. Frey, M. Carabellese et M. Venturi. De cette quantité de mémoires et d'articles, on ne peut que dégager les arguments principaux qui sont venus s'ajouter à ceux de Crowe et de Cavalcaselle, pour les compléter ou les combattre.

Milanesi crut, comme il l'avoue lui-même dans son édition de Vasari [1], « satisfaire à un devoir, en revendiquant pour la Toscane la gloire, possédée par elle pendant six siècles, d'avoir été le berceau et en même temps l'école de Nicolas Pisano. » Contre le document traîtreusement offert à Rumohr par les Archives de Sienne, c'est aux Archives que l'érudit toscan demanda des armes. Il soutint que, dans le texte où est nommé le père du sculpteur Nicolas, les mots *de Apulia* ne désignent point la Pouille. Pour indiquer une région, dans une formule de ce genre, il faudrait, dit Milanesi, écrire, non point : *de Apulia*, mais : *de partibus Apulia* ; et il cite des exemples. L'*Apulia* qui fut la patrie de Pietro, père de Nicola, n'est pas une province, mais une ville. Or, il existait au XIIIe siècle dans l'Italie centrale deux localités du nom de *Pulia*, l'une dans la banlieue de Lucques, l'autre à trois milles d'Arezzo. On n'a qu'à choisir entre elles pour faire de Nicola un Toscan ou un

Nous avons été inclinés plutôt à notre hypothèse par l'ensemble des œuvres d'art exécutés dans ces régions, en marbre comme en bronze, en mosaïque comme en architecture. »

1. *Le Vite*, 1878, t. I, p. 329.

Ombrien : Milanesi inclinait la balance du côté de la Pulia lucquoise [1].

L'assertion formulée dans la grande édition des *Vite* de Vasari a fait fortune d'autant plus sûrement qu'elle était malaisée à vérifier [2]. Pourtant l'aphorisme de l'archiviste toscan pouvait être facilement infirmée, et aux citations qu'il avait choisies dans les Archives italiennes il était aisé d'en opposer d'autres [3]. On n'offrira ici qu'un exemple, le plus frappant de tous, puisqu'il reproduit à deux siècles de distance la formule même de l'acte publié par Rumohr. En 1470, le sculpteur Nicolas dell'Arca, qui, comme on le sait, était originaire de Bari, en Pouille, adressa aux anciens de la commune de Bologne, où il était venu pour achever le mausolée de saint Dominique, une pétition qui porte l'en-tête suivant : « *Vostre Reverendissime Dominationis M. Nicolai de Apulia sculptoris* [4] ».

Les observations ajoutées par Milanesi au texte publié par Rumohr ne laissent donc aucune raison de fixer la patrie de Nicola Pisano et de son père dans une province du sud ou bien dans une localité du Val d'Arno. Le document fameux ne suffit plus à constituer une preuve irrécusable de l'origine apulienne du sculpteur. Mais, en même temps, aucun des autres documents toscans où Nicolas est nommé n'apporte la moindre présomption en faveur de son origine toscane [5].

1. Vasari, *Le Vite*, Ed. Milanesi, t. I (1878).

2. M. Schmarsow, qui adopte les observations de M. Milanesi, en profite pour gourmander dans une note sévère la légèreté de Crowe et Cavalcaselle (*Saint Martin von Lucca*).

3. En 1270, un ingénieur, au service de Charles Ier d'Anjou, est appelé dans les documents, tantôt Jean de Toul (*Johannes de Tullo*), tantôt Jean de Lorraine (*Johannes de Lorena*) et non point, comme l'exigerait la règle posée par Milanesi, *de partibus Lorene*.

4. *Archivio storico dell'Arte*, 1894, p. 365.

5. Dobbert et d'autres après lui ont cité un registre de Pistoia, où Ciampi, avant Rumohr, avait cru lire que le père de Nicolas était un Siennois : *Magister Nicholo quondam Petri de senis Sancti Blasii Pisani*. Mais Milanesi et tout récemment M. Tanfani-Centofanti (*Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pise, 1899), après avoir collationné le document, ont lu, non point

Il résulte de tous ces textes que maître Nicolas, fils d'un certain Pietro, dont un acte mentionne la patrie et dont les autres ne citent que le nom de baptême, était *domicilié* à Pise, dans la paroisse de San Biagio. Reste seulement l'inscription de la chaire du Baptistère, qui, selon toute vraisemblance, a été gravée par le sculpteur lui-même. Ici on lit clairement, à côté de la date de 1260 le nom : *Nicolas Pisanus*. Mais, pour que le maître se donnât ce titre de Pisan, ne suffisait-il pas qu'après s'être établi à Pise, il eût reçu de la ville la qualité de citoyen ? Plus tard son fils Giovanni, né à Pise, recevra à l'occasion de ses travaux dans la cathédrale de Sienne le droit de cité siennois[1].

Ainsi la signature même du sculpteur, pas plus que les documents d'archives, ne fournit un argument valable aux défenseurs de l'une ou l'autre thèse. Seule une connaissance approfondie de la sculpture italienne du XIIIe siècle permettra d'interpréter, en faveur de l'Italie du Sud ou de la Toscane, le mot énigmatique d'*Apulia*.

Crowe et Cavalcaselle avaient signalé la lacune qui séparait de la chaire de Pise les sculptures exécutées en Toscane entre 1250 et 1260. Le rôle de leurs adversaires devait consister à chercher dans la Toscane même des précurseurs inconnus à Nicolas Pisano, et à combler le vide où le chef-d'œuvre semblait surgir tout à coup. Hans Semper attira d'abord l'attention sur un petit bas-relief de l'Adoration des Mages, encastré dans une chapelle de la cathédrale de Sienne, et qui offre une ressemblance notable avec les sculptures de Nicola Pisano : les personnages sont seulement plus trapus et plus courts, les visages plus ronds, les compositions moins chargées. Avec cet unique fragment Semper

de senis, mais *de Cappella*. L'indication donné par le registre de Pistoia est donc la même que portent trois documents siennois, datés de 1267 et 1268 : *Magister Nicholus olim Petri, lapidum de Pisis, populi sancti Blasii.*

1. Rumohr, *Ital. Forsch.* — Milanesi, *Documenti per la storia dell'Arte senese*, I.

construisit l'hypothèse d'une école étrusco-chrétienne de sculpture, qui aurait obscurément conservé les traditions de l'antiquité. C'était exagérer singulièrement l'importance d'un morceau curieux, dont la date n'est précisée, ni par une inscription, ni par un détail de costume, et qui peut être, par rapport à Nicolas, l'œuvre d'un disciple, et non d'un précurseur.

M. Schmarsow qui, de nos jours, a repris la défense de la thèse toscane, renonce à tirer la chaire de Pise du sol de l'Étrurie. Mais, pour expliquer les vicissitudes de la sculpture dans l'Italie centrale, il fait appel, non à l'Italie du Sud, mais à l'Italie du Nord. Son étude sur Saint Martin de Lucques et les débuts de la sculpture en Toscane est une histoire des sculpteurs lombards qui dans la première moitié du XIIIe siècle ont travaillé à Florence, à Pise, à Pistoia et jusque dans les bourgades. Un chapitre obscur de cet écrit laborieux est consacré à Nicolas Pisano. La question d'origine, indiquée en deux mots, est résolue d'office en faveur de la Toscane. Le livre fermé, on a pu apprendre que Nicola Pisano était, comme Guido de Côme, « un maître de l'art mineur, » une sorte d'ivoirier en marbre, mais on ignore par quel miracle une même tradition artistique a pu produire, à dix ans d'intervalles, deux œuvres qui, comme la chaire de San Bartolommeo de Pistoia et la chaire du Baptistère de Pise, semblent séparées par plus d'un siècle. Que si l'on attendait un secours de la statue de saint Martin, à laquelle M. Schmarsow a demandé un titre, on aura beau suivre l'auteur dans les analyses qu'il entreprend du groupe vivant et fier que font, sur la façade de la cathédrale de Lucques, le cavalier et le mendiant. M. Schmarsow lui-même avoue, en terminant son étude, que ce groupe est unique, non seulement en son lieu et place, mais dans l'Italie entière. Expliquer la chaire de Pise par le groupe de Lucques, ce serait donc expliquer deux énigmes l'une par l'autre.

En fait, on a eu beau fouiller les églises de Toscane : ni les œuvres des marbriers indigènes, ni celles des *scarpellini* lombards n'ont donné la clef du problème. Aussi comprend-on que Dobbert, tout en se prononçant contre la thèse apulienne, n'ait pas osé défendre jusqu'au bout la thèse toscane. « Pour établir l'origine du style de Nicola Pisano, écrit-il à la fin d'une consciencieuse étude, trop de renseignements nous font défaut : nous ne savons rien de la personnalité du maître, rien de la formation de son talent. Son père était-il Apulien ou Siennois? Nicola a-t-il vu le relief de Sienne, ou bien celui-ci a-t-il été exécuté après la chaire de Pise? Autant de questions ouvertes [1]. » Pour soutenir la tradition, sans l'appui des faits, il a fallu, comme a fait Schnaase, invoquer des causes lointaines, enveloppées dans la plus nuageuse philosophie de l'histoire [2], ou simplement, revenir à Vasari, aux modèles antiques, à l'illumination du génie.

Les défenseurs de la thèse apulienne, mieux partagés que leurs adversaires, n'avaient à combattre qu'une objection, formulée par Dohme : « L'art de l'Italie méridionale est tout byzantin, tandis que l'art de Nicolas Pisano est précisément le contraire du byzantin [3]. » L'antithèse ainsi posée pouvait être renversée par la simple indication de quelques

1. *Ueber den stil Nicolo Pisano's und dessen Ursprung*, Munich, 1873, p. 61.

2. Sous prétexte d'annoncer la venue de l'artiste providentiel, Schnaase divague à travers toute l'histoire, du XIIe et du XIIIe siècle. C'est l'esprit de liberté politique qui, à l'en croire, aurait affranchi l'art. « Dans le Nord de l'Italie, écrit-il, et, sans doute, par l'influence des éléments germaniques qui dominaient dans cette région, il y eut un vif élan vers la liberté républicaine, qui anima dès le XIIe siècle les villes lombardes et toscanes. » Si Nicolas parvint à une science supérieure à celle de ses contemporains et sut se rapprocher des modèles qu'il s'était proposés, en veut-on savoir la raison? « C'était, continue Schnaase, l'œuvre de ses dons d'artiste, mais l'œuvre aussi d'un temps de progrès, où le développement du sentiment moral accompagnait celui du sentiment de l'art, et non pas l'effet d'une compréhension plus profonde des conditions et de la valeur de l'art antique » (*Gesch. der Bild. Künste*, 1876, t. VI, p. 298).

3. Dohme, *Kunst und Künstler*, 1878, p. 15.

monuments. Dès 1865, Hermann Grimm, qui avait repris avec plus de clarté et de force l'argumentation de Crowe et Cavalcaselle, citait, avec l'ambon de Ravello, les bustes de Capoue et les reliefs du Candélabre pascal de Gaète [1]. Il manquait au critique sagace une connaissance personnelle des œuvres qu'il énumérait, et dont quelques-unes n'avaient pas même été dessinées dans l'Atlas de Schulz. Mais, depuis 1870, les planches photographiques publiées par Salazaro ont mis hors de doute l'existence d'une école de sculpteurs attachés au service des Hohenstaufen de Sicile et qui, avant Nicolas Pisano, avaient su imiter savamment les bas-reliefs et les statues antiques, et ressusciter dans l'Italie méridionale la statuaire de ronde-bosse.

Dans les études où les sculptures de Ravello et de Capoue furent rappelées à propos de Nicolas Pisano, il restait pourtant une lacune grave : pour expliquer l'œuvre du fils de Pietro d'Apulia, on citait des œuvres campaniennes; mais parmi les ouvrages de l'art apulien on ne faisait allusion qu'aux portes de bronze, comme celles de Troja et de Trani. M. Venturi, le dernier des historiens qui ont admis l'origine apulienne de Nicolas, a cherché en Pouille la trace des œuvres contemporaines de la jeunesse du grand sculpteur. Il en vient à croire à une diffusion de la sculpture imitée de l'antique sur les deux versants de l'Italie méridionale. « Sur le versant Tyrrhénien, écrit-il, la sculpture, quand elle abandonna les formes byzantines, s'inspira des formes pleines et luxuriantes de la sculpture antique de la Campanie; sur le versant Adriatique, elle traduisit les formes antiques de l'art italo-grec [2]. » Mais M. Venturi ne peut citer à l'appui de son affirmation que les deux ou trois têtes minuscules qu'il a distinguées dans la série des modillons rangés sous le toit de la cathédrale de Ruvo, et qui sont imitées de figurines antiques en terre cuite.

1. H. Grimm, *Ueber Kunst und Künstler*, I, 1865, p. 49.
2. *Rivista d'Italia*, 15 janvier 1898 (1re année, p. 11).

Sans doute la découverte du buste mutilé de Castel del Monte est venue apporter à l'éloquent historien une confirmation inattendue de lui-même. Il n'en est pas moins vrai que dans la série des sculptures apuliennes du XIIIe siècle, on n'aperçoit point la figure ou le détail, qui, signalé d'abord en Pouille, se répéterait ensuite en Toscane, et serait un jalon du chemin parcouru par le sculpteur. Entre l'Apulie et la Toscane les distances ont été diminuées, mais le contact n'est pas établi.

L'unique argument des défenseurs de la thèse apulienne est, au fond, le même que Crowe et Cavalcaselle avaient employé dès 1864, et qu'on peut formuler ainsi : « Il est probable que Nicola Pisano soit venu du Sud, parce que, dans la première moitié du XIIIe siècle, l'art du royaume de Sicile est plus savant et plus proche de l'antique que l'art de la Toscane [1]. »

La conclusion se présente donc comme l'énoncé d'une nécessité logique, et non comme l'indication d'un fait établi par l'expérience. Pour qui n'admet pas que l'histoire se puisse écrire *a priori*, la croyance à l'origine apulienne de Nicola Pisano n'est jusqu'ici qu'une adhésion personnelle à une hypothèse non vérifiée.

Il y a plus. L'argument que l'on applique à l'art de l'Italie méridionale pourrait être logiquement étendu à l'art d'un autre pays. Au XIIIe siècle l'Apulie et la Campanie n'ont pas été seules à posséder alors une sculpture qui laissait loin derrière elle la pratique maladroite des premiers marbriers toscans ou lombards. Personne ne conteste plus que l'art des cathédrales françaises, — la sculpture comme l'architecture, — n'ait exercé, au temps de Philippe-Auguste et de saint Louis, une véritable hégémonie sur la chré-

1. Crowe lui-même, en reprenant en 1896, l'exposé qu'il avait esquissé en 1864, délimite la position où il se tient : « J'ai inféré, dit-il, de l'existence d'un art supérieur dans le sud que la véritable impulsion était venue de cette direction » (*Nineteenth Century*. 1896, p. 682).

tienté. Pour expliquer la soudaine perfection des sculptures allemandes de Freiberg et de Bamberg, on eut recours pendant longtemps au génie créateur d'un Saxon ou d'un Bavarois. Ainsi les continuateurs de Vasari expliquent encore la chaire de Pise par le génie d'un Toscan. Mais aujourd'hui que l'on sait comment la statuaire de Bamberg est née de la statuaire de Reims [1], n'est-ce pas un véritable devoir d'historien que de chercher si l'art français n'aurait pas exercé, au XIIIe siècle, en Italie la même influence qu'en Allemagne, si le courant qui a vivifié l'art de l'Italie centrale, au lieu de remonter la voie Appienne n'aurait pas traversé les Alpes?

L'hypothèse française, qui vient nécessairement s'ajouter aux deux hypothèses toscane et apulienne, n'est pas nouvelle. En 1864, dans l'année même où Crowe et Cavalcaselle cherchaient dans l'ancien royaume de Sicile les origines de l'art de Nicola Pisano, François de Verneilh, dont les divinations les plus hardies ont été si souvent vérifiées par des observations ultérieures, écrivait dans les *Annales archéologiques* de Didron ces lignes remarquables : « Ce qui distingua essentiellement Nicolas de Pise de tous les sculpteurs romans qui, à Modène, Ferrare, Vérone et à Pise même, signaient si volontiers des œuvres médiocres, c'est une initiation à peu près complète à l'art des sculpteurs français du XIIIe siècle. Maintenant, comment Nicolas de Pise a-t-il connu cette sculpture française? Indirectement, sans doute. Il lui aura suffi de se trouver un moment le collaborateur, dans quelque grand chantier d'Italie, d'artistes formés à l'étranger [2]. »

Tout récemment M. Reymond a repris la même thèse et il en a fait le pivot de ses premières études sur la sculpture

1. Cf. A. Weese, *Die Bamberger Domsculpturen* (*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. X), Strasbourg, 1897, in-8°, et l'importante étude de M. Dehio, publiée dans le présent Volume.

2. *Annales Archéol.*, t. XXI.

toscane. Son meilleur argument consiste à reproduire, en face des œuvres italiennes du XIIIe siècle, quelques-unes des œuvres françaises qui leur sont antérieures. Mais en vain rapproche-t-il de la Nativité et de l'Adoration des Mages représentées sur la chaire de Pise la Mort de la Vierge représentée à Strasbourg : l'impression que l'auteur dégage de cette comparaison reste flottante [1].

M. Reymond aurait pu serrer le problème de plus près, en recherchant à travers la Toscane les fragments de sculpture française du XIIIe siècle qu'on a la surprise d'y rencontrer. Il aurait pu remarquer aux portails de deux églises de Lucques, une petite Vierge assise sous un dais. qui est comme une réduction de la Vierge du vieux portail de Chartres [2], ou bien un linteau chargé de volutes et de fleurons superbes, dont le travail, énergique comme celui d'une pièce forgée, rappelle étrangement les pentures des portes de Notre-Dame de Paris [3]. De même, la statue équestre de saint Martin, que M. Schmarsow proclame unique en Italie, me paraît être, sur les consoles qui la tiennent comme suspendue contre la façade de la cathédrale de Lucques, une œuvre d'inspiration française, comme l'héroïque chevalier qui semble sortir de la muraille, à mi-hauteur de la nef de Bamberg. D'ailleurs le cavalier et le mendiant, comme les bas-reliefs de la légende de saint Martin et de saint Régulus, qui sont probablement l'œuvre de l'auteur du groupe, n'ont pas été exécutés par quelque Français voyageur : statues et reliefs ont, dans la raideur des plis, une évidente ressemblance avec les œuvres

1. V. par exemple les considérations indiquées dans le premier volume de *la Sculpture florentine* (1897), p. 63.

2. Église Santa Maria Forisportam. Le relief encastré dans l'arcade surhaussée du tympan est entièrement indépendant du portail lui-même, qui reproduit le type ordinaire des portails pisans et lucquois des XIe et XIIe siècles.

3. Église San Giusto. Ce linteau du XIIIe siècle contraste d'une manière frappante avec les chapiteaux des pilastres lucquois du commencement du XIIe siècle sur lesquels il repose.

authentiques de Guido de Côme [1]. Ces œuvres à demi françaises ont été sans doute sculptées par des Lombards, qui, avant de gagner la Toscane, avaient été louer leurs services au delà des Alpes [2]. Quelle que soit l'origine des morceaux remarquables qui viennent d'être cités, il faut reconnaître qu'aucun d'eux ne porte une date précise. Peut-être le saint Martin est-il postérieur à la chaire du Baptistère ; fût-il antérieur à celle-ci, on devrait avouer que le groupe de Lucques n'offre aucune ressemblance avec les reliefs de Pise : ce serait folie d'unir des œuvres aussi différentes par un rapport de cause à effet. Rien ne permet de croire que Nicola ait jamais rencontré dans les chantiers toscans un tailleur d'images Français ou un Lombard revenu d'Outremont [3].

1. Le bas-relief du portail de San Martino à Pise, qui représente, comme le groupe de Lucques, le saint français à cheval et le pauvre, est, selon toute vraisemblance, un travail de main française (Reymond, *La sculpture florentine*, I, p. 53-54) ; mais, en France même, on le jugerait postérieur à 1260.

2. M. Zimmermann admet comme certain que Benedetto Antelami, le sculpteur du baptistère de Parme et de la cathédrale de Borgo San Donnino, a voyagé en Provence et même à Chartres (*Oberitalienische Plastik*, Leipzig, 1897, p. 155). L'étude de l'iconographie des deux portails de Parme (Glorification de la Vierge et Jugement dernier), rendrait nécessaire cette dernière supposition.

3. Pour Giovanni Pisano on admet généralement, même en Italie, qu'il a été initié à l'art des cathédrales de France ou d'Allemagne. Peut-être l'a-t-il été par les ivoires ; lui-même a taillé, en suivant la courbe de la défense d'éléphant, de hautes Vierges, hanchées comme leurs sœurs du Nord. Peut-être a-t-il collaboré avec un de ces artistes voyageurs qui s'en allaient par tous pays colportant leur talent. On peut même citer un nom que Rumohr a publié (*Ital. Forsch.*, II, 142) et qui depuis est rentré dans l'oubli. C'est le nom de Ramus, fils de Paganellus, « l'un des meilleurs tailleurs d'images et des plus subtils sculpteurs que l'on pût trouver au monde, « *De bonis intalliatoribus et sculptoribus subtilioribus de mundo qui inveniri possit.* » Lui-même, ou son père, était venu de l'autre côté des Alpes avant 1280 et avait reçu droit de cité à Sienne : « *Magister Ramus filius Paganelli de partibus ultramontanis qui olim fuit civis senensis.* » Ramus se mit au service de l'Œuvre de la cathédrale, et si grande était l'estime qu'on avait pour son talent, qu'en 1287 les anciens lui firent remise de la peine du bannissement, qu'il avait encourue en mettant à mal la vertu d'une dame de Sienne. Que d'ailleurs Giovanni Pisano ait connu l'art du Nord par ce maître qu'il rencontrait tous les jours à la cathédrale,

C'est ainsi que toutes les tentatives engagées pour expliquer Nicolas Pisano, soit par la Toscane, soit par l'Apulie, soit même par la France, échouent l'une après l'autre, dès qu'on abandonne les affirmations hasardées pour toucher les marbres du doigt. Après trente ans d'un travail poursuivi dans la plupart des laboratoires historiques d'Europe, la filiation des sculptures de la chaire du Baptistère demeure enveloppée d'ombre.

Il restait une voie à tenter. On a toujours considéré jusqu'ici la chaire de Pise comme une série de bas-reliefs enchâssés dans une architecture négligeable; pourquoi ne pas l'analyser provisoirement comme une œuvre d'architecture qui a servi de cadre à une œuvre de sculpture? Après avoir si longtemps, et sans résultat positif, étudié en Nicolas le sculpteur, on pouvait étudier en lui l'architecte, et non point l'auteur des monuments de Florence, de Naples ou de Venise que Vasari mettait au compte du tout puissant créateur, mais simplement l'architecte de la chaire de Pise.

Dès qu'on se plaçait à ce point de vue, on refaisait une découverte aisée que Dobbert avait faite le premier et consignée dans son précieux opuscule sur le style de Nicolas Pisano : tandis que les bas-reliefs de la chaire de Pise se rattachent, au moins en apparence, à l'art antique, l'architecture et la sculpture décorative en sont gothiques, c'est-à-dire françaises.

Les édifices d'architecture française élevés en Toscane par les Cisterciens, comme l'église abbatiale de San-Galgano, qui a servi de modèle à la cathédrale de Sienne, ont avec l'architecture de la chaire de Pise des ressemblances trop

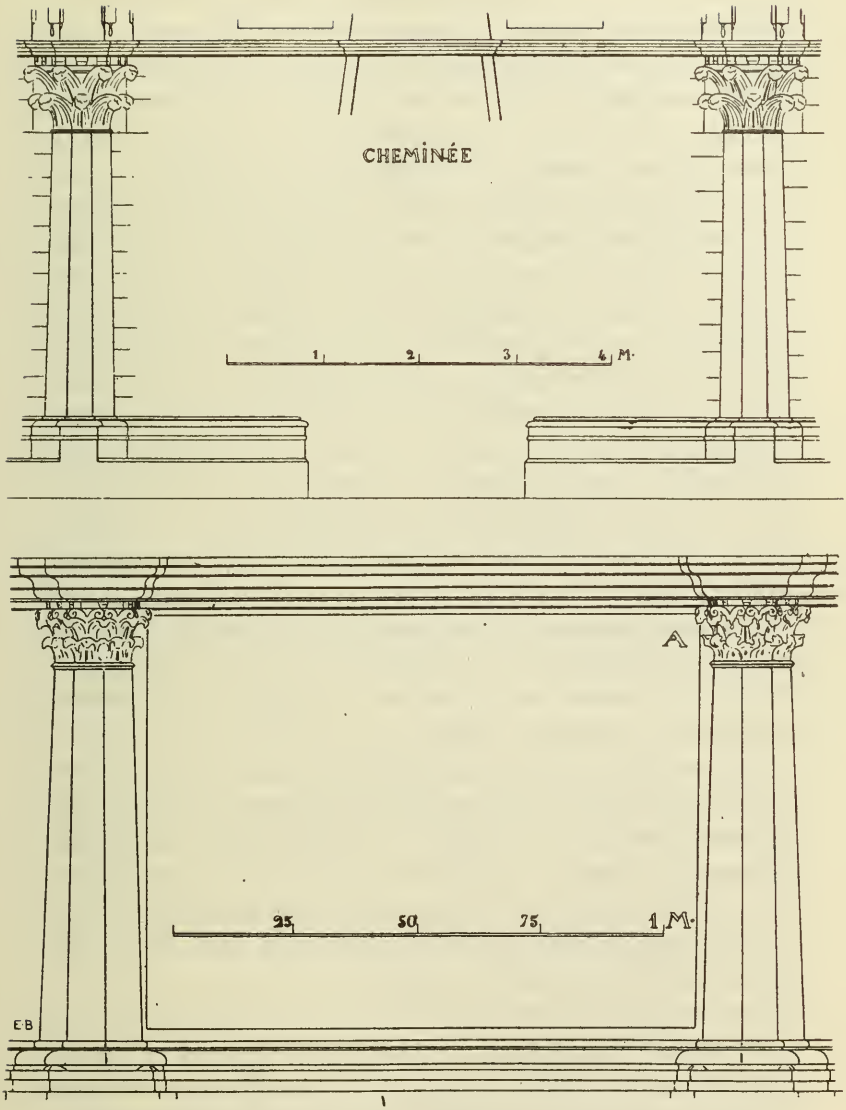
ou par une autre voie, il n'importe à notre étude. Si le fils de Nicola diffère si profondément de son père, c'est précisément par la ressemblance que ses œuvres ont prise avec la statuaire française de la fin du XIIIe siècle. A supposer que Nicola lui-même eût connu quelque chose de l'art français, il faudrait admettre, au temps où Giovanni achevait son apprentissage, et après l'achèvement de la chaire de Pise, une seconde importation d'art français, qui ne peut contribuer à expliquer la première.

indirectes pour qu'on puisse admettre qu'ils ont servi de modèles à son auteur [1].

D'autres monuments d'architecture française ont été élevés dans le sud de l'Italie, non par des moines, mais par l'empereur Frédéric II. Comme la chaire de Pise, Castel del Monte a jusqu'à nos jours passé pour une création de génie, sans autre modèle que l'antique : en Pouille comme en Toscane, un placage romain avait suffi à masquer le corps d'une construction toute française. L'erreur commune, dont le château et la chaire ont été l'objet, établit entre eux comme un premier lien et suggère naturellement l'idée d'une comparaison. Le résultat de cette comparaison est saisissant.

Si l'on isole des bas-reliefs qui forment le parapet de la chaire de Pise les moulures et les faisceaux de colonnettes qui leur servent de cadres, on aura le schéma exact des moulures et des colonnettes qui se détachent sur les parois du premier étage de Castel del Monte. Non seulement les moulures sont de profil identique, et plus développées seulement à Pise pour conserver leur valeur et leur accent à une échelle très réduite, mais encore on relève, dans les deux figures rapprochées, un détail extraordinaire, dont la seule présence pourrait établir la parenté des deux fragments analysés. Les trois colonnes soudées en un faisceau, à chacun des angles de la chaire, ont une forme tronconique, exactement comme les trois colonnes qui, au premier étage

1. M. Enlart a très justement noté à San Galgano des chapiteaux, sculptés sans doute vers 1250, et qui rappellent ceux des chaires de Pise et de Sienne (*Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 55). Mais il a eu raison de ne pas pousser plus loin son observation, car, en examinant les proportions des colonnettes, les profils et le travail même des feuillages, il se fût bientôt convaincu que les Cisterciens n'avaient pas contribué à l'éducation artistique de Nicolas. Les ressemblances qu'il a relevées sont celles qui unissent la chaire de Pise à des monuments fort éloignés, comme l'ambon d'Amaseno, achevé en 1291, par un artiste de Piperno et par ses deux fils (Enlart, *ouv. cité*, p. 111-112), et en général à toutes les œuvres italiennes imitées de modèles français.



Relevés comparés d'une salle du premier étage de Castel del Monte et d'un panneau de la chaire du Baptistère de Pise.

de Castel del Monte, s'unissent pour porter un doubleau et deux branches d'ogives. Or, dans tous les édifices italiens ou français du XIIIe siècle dont j'ai pu avoir connaissance, on observe ou bien des colonnettes gothiques, rigoureusement cylindriques, ou bien des fûts monolithes empruntés à une ruine antique et renflés suivant le module corinthien ; mais on ne rencontre jamais de colonnes fuselées sans être galbées. L'anomalie que présentent les faisceaux de colonnes de Castel del Monte, s'explique par les matériaux employés. Les fûts antiques de marbre cipollin, réunis par ordre de l'empereur, ont été retaillés par les soins de l'architecte qui en a fait disparaître le galbe : mais, tout en rabotant la colonne à sa partie renflée, on a laissé intacts les diamètres anciens à la base et à l'astragale. La particularité, qui est explicable à Castel del Monte, demeurerait inintelligible à Pise, si l'on n'admettait que l'architecte de la chaire a reproduit exactement un véritable relevé pris au château apulien.

Les ressemblances ne se bornent pas à ce détail remarquable. En descendant du parapet de la chaire jusqu'aux socles des colonnes, on notera sur la chaire de Pise d'autres souvenirs de l'édifice impérial.

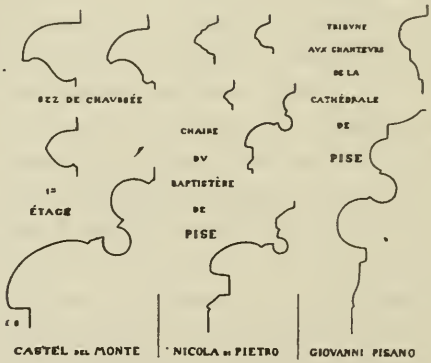
Les statuettes qui occupent chaque angle de l'hexagone au-dessous des faisceaux de colonnettes, sont adossées à des colonnes trapues, surmontées de chapiteaux à crochets. Colonnes et chapiteaux se retrouvent identiques au rez-de-chaussée de Castel del Monte. Ainsi, sur la chaire de Pise on retrouve en quelque sorte, superposés dans leur ordre naturel, les deux étages du château.

Les chapiteaux de marbre de Carrare aux feuillages profondément refouillés qui surmontent les sept colonnes antiques sur lesquelles repose l'édicule de Pise reproduisent moins exactement les chapiteaux du Castel del Monte. Mais, quand on arrive aux profils des astragales et des bases, la copie se retrouve identique au modèle. Si même on veut prou-

ver, d'une manière aussi précise qu'inattendue que l'infiltration de style français, dont l'architecture de la chaire de Pise porte les traces, ne s'est point répandue directement de France en Toscane, on n'aura qu'à relever, d'une part, les profils des moulures de Castel del Monte et de la chaire de Pise, de l'autre, ceux de la grande tribune aux chanteurs élevée par Giovanni, fils de Nicolas, dans la cathédrale de Pise. On verra, d'un côté, des profils français : l'astragale biseautée, la base creusée d'une gorge profonde, étranglée à l'entrée, et dont le filet d'ombre contraste avec la large surface claire du tore inférieur, élargi et aplati; de l'autre, c'est, comme dans tous les monuments toscans du XIIe siècle, l'astragale formée d'un simple tore, et la base « attique », dont la gorge a la même courbe que les deux tores. Les formules exactes et géométriques de l'architecture française n'avaient point pénétré dans la grammaire de l'art toscan : déjà le fils de Nicola, le sculpteur même qui, en Italie, a été le maître le plus voisin des tailleurs d'images français, avait oublié les leçons d'architecture que son père lui avait traduites, pour revenir aux formules antiques, que se transmettaient les marbriers de Toscane.

A cette série de détails précis se bornent les imitations directes de Castel del Monte qu'on peut relever sur la chaire de Pise. D'autres indices attestent que l'auteur de ce monument connaissait de près les églises campaniennes et apuliennes et leur magnifique mobilier de marbre historié. La *forme* même des chaires exécutées par Nicola di Pietro est insolite en Toscane et dans le Nord de l'Italie, et ne se rencontre pas en Campanie. Tandis que les chaires élevées par les *Comacini* dans l'Italie centrale sont rectangulaires, la chaire du Baptistère de Pise est hexagonale, et celle de la cathédrale de Sienne octogonale. Or les grandes églises de Pouille, comme la cathédrale de Trani, ont possédé des ambons de forme polygonale, qui ont été imités vers le milieu du XIIIe siècle sur la côte illyrienne de l'Adriatique.

En l'absence des monuments apuliens de ce type, dont il ne s'est conservé aucun fragment, l'ambon de Spalato se présente comme un schéma sommaire de la chaire de Pise, sans les colonnettes de Castel del Monte et sans les bas-reliefs.



Profils comparés de bases et d'astragales.

Un autre détail, par lequel la chaire de Pise diffère de tous les monuments analogues exécutés en Toscane avant 1260, est d'origine, non plus apulienne, mais campanienne. Les ambons et les chaires de Braga, de San Leonardo in Arcetri, de Brancoli, de Volterra, sont formés d'une simple caisse rectangulaire de marbre, qui repose directement sur quatre colonnes. A Pise, comme à Trani et à Spalato, des archivoltes s'interposent entre les colonnes et le parapet. Le sculpteur a représenté dans les écoinçons de ces archivoltes des prophètes tenant des banderoles. C'est un motif qui apparaît pour la première fois sur la chaire de Salerne, et qui a été reproduit sur les ambons de Sessa et de Capoue [1].

Voilà sans doute bien des assurances concordantes. Pour-

1. Il faut retenir ce dernier monument, dont un fragment s'est conservé, encastré dans le pavement d'une chapelle de la cathédrale de Capoue : si en effet Nicolas d'Apulie est venu de Foggia ou de Bari en Toscane, il est possible qu'il n'ait jamais visité ni Salerne, ni Sessa ; mais, en suivant la via Appia, il devait nécessairement passer par Capoue.

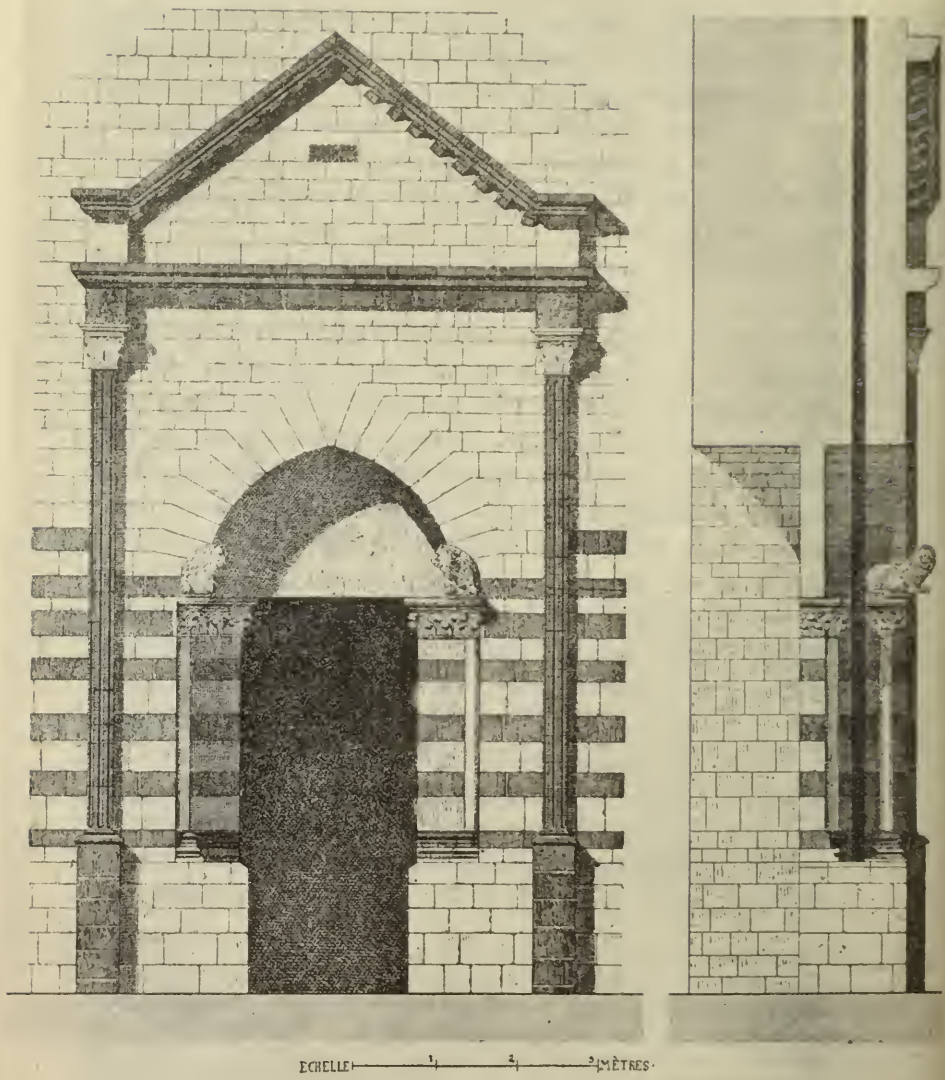
tant on voudrait encore, au moins comme garantie, un monument qui marquât une étape du sculpteur apulien, entre les *Murgie*, du haut desquels on voit la série des ports sur l'Adriatique, et l'esplanade où les trois monuments sacrés de Pise s'élevaient à deux lieues de la mer Tyrrhénienne. Cet intermédiaire dont le témoignage lèvera les derniers doutes, il m'a été donné de le rencontrer à quelques lieues de Florence.

Frédéric II n'avait point bâti de châteaux dans le seul royaume de Sicile. Le chroniqueur Villani, quand il a énuméré les résidences impériales de Naples, de Capoue, de l'Apulie et de la Basilicate, ajoute que le souverain « fit faire aussi le château de Prato et la forteresse de San Miniato [1] ».

Sur la fière colline que couronne la forteresse de San Miniato al Tedesco, à mi-chemin entre Pise et Florence, une tour carrée de brique est le seul reste de château gibelin ; mais la caserne de Prato, que personne ne visite sur l'esplanade où s'élève son enceinte pentagonale, flanquée de cinq tours, est encore, dans son ensemble et dans, ses plus nobles détails, l'édifice bâti par Frédéric II. Le long des murs intérieurs, des groupes de trois consoles, toutes pareilles à celles qu'on voit en Sicile dans le donjon de Castrogiovanni ou dans le château de Catane, marquent la place du doubleau et des ogives que chacun d'eux supportait ; la porte monumentale, masquée depuis plusieurs années par une informe bicoque, et dont aucun historien n'a soupçonné l'existence, est une copie de la porte de Castel del Monte [2]. Seuls les matériaux ont

1. « Questi fece molte notabili cose al suo tempo, che in tutte le Caporali Città di Cicilia e di Puglia fece fare uno forte e ricco castello, che ancora sono in piedi ; e fece fare il Castello di Capovana in Napoli, e le torri e porte sopra il ponte del fiume del Volturno a Capova, le quali sono molto meravigliose, e fece il parco delle uccellagioni presso a Gravina et a Melfi alla montagna ; e' l verno stava a Foggia a uccellare, la state alla montagna a cacciare a suo diletto ; et fece fare il Castello di Prato, e la rocca di San-Miniato, e molte altre cose notabili fece, come inanzi faremo mentione » (libre VI, chap. 1er ; Muratori, *R. I. S.*, XIII, col. 155-156).

2. Pour mieux apprécier la parfaite ressemblance des deux monuments,



Porte monumentale du château gibelin de Prato, près Florence.
Copie de la porte de Castel del Monte (vers 1250).

changé [1] : au lieu de la brèche rouge d'Apulie, l'architecte a employé des marbres toscans, — ceux-là même dont on avait bâti un siècle auparavant la rude cathédrale voisine, et dont on bâtira deux siècles plus tard l'harmonieuse église de Madonna delle Carceri, tout auprès de la forteresse, — le marbre blanc de Carrare et le marbre presque noir qu'on appelle *verde di Prato*.

Pour l'histoire de l'influence apulienne en Toscane, dont nous possédons maintenant le principal document, il serait important de fixer les dates où fut commencé et achevé le château de Prato. D'après Cesare Guasti, c'est Panfollia Dragomari, seigneur à vie de la terre de Prato, qui, en mourant en 1233, aurait laissé par testament la somme nécessaire à la construction d'une forteresse gibeline. Frédéric II, venu à Prato en 1237, aurait fait exécuter le testament [2]. On ne trouve pas trace de cette étape dans les itinéraires de l'empereur. Peut-être convient-il de supposer une erreur de chiffre. En effet, en 1247, les gibelins de Florence appelèrent à la rescousse, dit Villani, « un fils bâtard de l'empereur Frédéric, qui avait nom Frédéric comme son père et lui aussi était roi. » Les guelfes quittèrent la ville pendant la nuit de la Chandeleur. L'année suivante le prince, qui était Frédéric d'Antioche, occupa la ville de Prato. Frédéric lui-même vint en Toscane au mois de mai 1249. Ces faits expliqueraient à merveille la construction du château, et ces dates concorderaient fort bien avec une tradition conservée à

il faut remarquer que l'on a creusé l'entrée en déchaussant les fondations, sans doute pour permettre à des charrettes de fourrage de passer sous la porte. La rainure de la herse, qui devait descendre autrefois jusqu'au sol, commence aujourd'hui à 1 m. 75 de hauteur.

1. Dans le style du monument, comparé à la porte de Castel del Monte, une seule modification vaut d'être signalée; les chapiteaux des pilastres cannelés ne sont plus des chapiteaux à crochets, mais des chapiteaux corinthiens : c'est un premier souvenir de l'architecture française d'Apulie qui se perd en voyage.

2. *Calendario Pratese del 1851*, Prato, 1850, p. 14.

Prato et d'après laquelle une cloche qui se trouvait dans l'une des tours du château aurait porté la date de 1254.

La conclusion n'a plus même besoin d'être formulée. La chaire de Pise est, dans les parties essentielles de son architecture, une copie de Castel del Monte. D'autre part le portail du château de Prato est une copie de la porte monumentale du château apulien. Comment ne pas admettre dès lors que le même artiste, formé aux mêmes modèles, a travaillé au château de Prato et à la chaire de Pise? On ajoutera, si l'on veut combler la mesure des preuves accumulées, que les grands chapiteaux de la chaire de Pise, qui diffèrent sensiblement des chapiteaux de Castel del Monte, sont identiques, avec leur système de crochets retournés aux chapiteaux mutilés de la porte de Prato, et dès lors on ne s'étonnera plus de trouver une réduction de cette porte, sculptée sur un des bas-reliefs de Pise, dans l'angle de la composition qui représente l'Adoration des Mages. Dans cette réduction de la porte de Prato, un détail seulement diffère de l'original : les chapiteaux qui surmontent les pilastres cannelés, portent non point des volutes corinthiennes, mais des crochets de dessin français : or cette variante n'est pas autre chose qu'un souvenir direct et sans intermédiaire de Castel del Monte.

En faut-il davantage pour avoir enfin établi l'origine de Nicola Pisano et les conditions mêmes de son voyage en Toscane? Et aura-t-on besoin d'un document écrit pour pouvoir affirmer que le grand sculpteur, né en Apulie, s'établit avec son père en Toscane, après le voyage qu'il avait fait, pour élever à Prato, par ordre de l'empereur, un château digne de rivaliser avec les châteaux de Pouille et de Sicile [1]? Un seul point, à mon gré, reste obscur et on

1. Entre la cloche du château de Prato qui portait la date de 1254 et l'inscription gravée sur la chaire de Pise, avec la date de 1260, il y a exactement l'intervalle nécessaire à l'exécution du chef-d'œuvre de Nicolas d'Apulie.

peut le négliger. Nous ne savons si Pietro, le père de Nicolas, était lui-même architecte ou sculpteur et s'il a pu avoir quelque part à la construction du château de Prato.

Il est prouvé que Nicola di Pietro a fait partie de l'école impériale qui a travaillé pour Frédéric II, et sous son inspiration. Comme les plus savants des maîtres employés par le grand empereur, Nicola avait connu, en plus de la tradition byzantine, apulienne et siculo-campanienne, quelques œuvres de la sculpture antique et de l'architecture française. C'est au milieu de cette collection de formes complexes, issues d'un art mort ou d'un art en pleine vie, qu'il acquit cette finesse d'œil et cette habileté de main, dont les sculpteurs lombards de son temps n'approchent pas : on ne peut comparer alors en Italie à la virtuosité du sculpteur de la chaire de Pise que celle de Peregrino, le sculpteur de Sessa, ou de Nicola di Bartolommeo de Foggia, qui a signé la chaire de Ravello. Du moment où l'on a fixé dans l'Italie méridionale la patrie de l'artiste, on a rendu moins inexplicable sa science de praticien. Mais a-t-on rendu compte de la puissance souveraine et de la richesse inattendue de son œuvre? Il serait puéril de le croire. Pour comprendre la révolution qu'a opérée dans l'art cet homme unique en son temps, il ne suffit pas d'avoir reconnu en lui l'un des derniers représentants des écoles artistiques qui ont grandi autour des palais impériaux de Foggia et de Capoue.

A ne considérer que les sujets qu'il a représentés en bas-reliefs vivants, il se montre déjà bien différent des sculpteurs qui avaient ébauché sur les portails de Bitonto ou de Terlizzi, ou sur les chapiteaux de San Leonardo de Siponto, quelques scènes évangéliques. Dans l'art apulien, où la sculpture décorative atteignait, par l'imitation des motifs byzantins et des modèles antiques, tant de richesse et d'ampleur, la sculpture de figurines saintes et de sujets religieux fut presque réduite à rien. En Campanie, sans doute, les maîtres de l'école salernitaine et Peregrino, leur

imitateur, avaient sculpté dans les écoinçons des arcades qui soutenaient les chaires et les ambons, ces figures de prophètes que Nicola di Pietro devait reproduire à Pise. Mais sur les parapets des ambons, étincelants de mosaïques, il ne restait pas de place pour un bas-relief. Quelle nouveauté, lorsqu'en sortant de l'Italie méridionale, on voit, en faisant le tour de la chaire de Pise, se développer toute l'histoire évangélique et toute la nouvelle Loi, depuis la Nativité du Christ jusqu'au dernier Jugement! La chaire n'est plus une simple estrade; elle est elle-même un sermon qui s'adresse aux yeux. Ce mobilier d'église, dans le sanctuaire, donnait aux fidèles les mêmes leçons que le portail couvert de sculptures à ceux qui abordaient les cathédrales du Nord. Nicola di Pietro a trouvé en Toscane le modèle de ces ambons chargés de reliefs; mais ce n'est pas en Toscane que ce modèle a été créé. Les marbriers qui, entre Volterra et Florence, ont grossièrement sculpté la vie du Christ sur les chaires de Groppoli, de Braga, de San-Leonardo étaient des Lombards ou des élèves de Lombards. La suite la plus riche de scènes évangéliques qui, avant le chef-d'œuvre de Nicolas, ait décoré un ambon, se voyait sur la grande tribune de la cathédrale de Modène. L'artiste qui, en exécutant la chaire de Pistoia, achevée dix ans avant la chaire de Pise, donna directement au maître apulien l'idée de consacrer les cinq panneaux de la chaire du baptistère aux plus grands sujets religieux, s'appelait Guido de Côme.

Ainsi, tout en apportant avec lui les traditions florissantes dans l'Italie méridionale, Nicolas d'Apulie recueillait en Toscane des traditions qui venaient de l'Italie du Nord. Quand il dessine l'architecture de la chaire et qu'il sculpte les chapiteaux, il a pour précurseurs immédiats un Nicolas de Foggia ou un Melchior de Montalbano; quand il sculpte les prophètes, il est le continuateur de Peregrino de Sessa; enfin, quand il couvre les parapets de la chaire d'une foule de personnages en bas-relief, il se souvient des œuvres qu'ont exécutés en Toscane des Lombards tels que Guido de Côme.

Par une rencontre qui fut l'une des causes de sa haute fortune, Nicola di Pietro se trouva en Toscane au confluent des courants artistiques dérivés de l'Apulie et de la Lombardie. L'effort d'artiste par lequel il a combiné les efforts tentés d'une extrémité à l'autre de la péninsule, a réalisé, pour la première fois, l'unité italienne dans le domaine de l'art.

Pourtant, si telle partie de l'œuvre de Nicolas, telle figure, tel motif, semble sortir des œuvres précédentes par une génération naturelle, la chaire de Pise tient en réserve, pour l'observateur, des figures et des scènes dont rien dans la sculpture italienne du XIIIe siècle ne laissait prévoir l'apparition. Quelques-uns de ces détails portent en eux la preuve qu'en dehors des œuvres de ses contemporains et de ses compatriotes, Nicola d'Apulie a consulté des modèles étrangers à l'époque de Frédéric II et à l'art des sculpteurs italiens. On sait quel usage il a fait, non seulement des traditions d'imitation antique qu'il a pu recevoir en Pouille ou à Capoue, mais encore des œuvres de sculpture grecques et romaines dont Pise lui offrit un musée en plein air. Non content de copier des marbres antiques, il a copié des ivoires byzantins ou peut-être des miniatures. Dans la Terre de Bari les très rares sujets religieux qu'ont représentés les marbriers étaient pour la plupart traités dans une ignorance totale de la composition savante et du noble style des diptyques byzantins consacrés aux douze Fêtes de l'année. Tout au contraire Nicola di Pietro, s'il veut mettre en scène la Nativité, n'omet point les détails caractéristiques de l'iconographie orientale : au pied du lit de la Mère de Dieu il dispose la vasque et groupe les deux sages femmes pour la représentation du Bain de l'Enfant. De même, pour figurer un archange assis, il l'a vêtu aussi richement qu'un saint Michel peint par un moine grec de la Terre d'Otrante, et autour de sa chlamyde ouvragée, il a disposé en sautoir le λῶρος impérial[1].

1. Sur la chaire de Sienne que Nicola a exécutée en collaboration avec son fils Giovanni, une des allégories des Vertus se montre sous un costume de

Est-ce en Apulie ou bien en Toscane, dans les collections de Frédéric II ou dans quelque trésor d'Église que Nicola di Pietro a trouvé les ivoires ou les miniatures qui lui ont fait connaître quelques détails byzantins? On ne sait, et peut-être n'importe-t-il. Au contraire, il y aurait un intérêt capital à découvrir par quel intermédiaire Nicola a eu connaissance du modèle de son *Jugement dernier*. La scène, en opposition avec celle de la Nativité, n'offre plus un seul des détails propres à l'iconographie byzantine. Le Christ deminu, la grande croix tenue par les Anges, les files des Élus, les corps monstrueux et velus des diables, tout fait penser à un portail de cathédrale française.

La seule présence du sujet est faite pour étonner dans une œuvre de sculpture italienne. Le Jugement dernier ne fait point partie du cycle chrétien qui, sur tous les ambons sculptés, avant 1260, en Lombardie ou en Toscane, s'achève avec la Crucifixion. Un seul bas-relief figurant le Jugement dernier, a été signé par un Italien dès la fin du XIIe siècle : c'est une œuvre de Benedetto Antelami qui décore l'une des deux portes du baptistère de Parme. Or ce bas-relief, de même que celui qui lui fait pendant et qui représente une Vierge glorieuse, est comme l'a remarqué M. Zimmermann, en rapport direct avec l'art de la cathédrale de Chartres. Quant au grand Jugement dernier sculpté, au XIIIe siècle, sur la façade de la cathédrale de Modène, aucun historien n'hésitera à y reconnaître non seulement une composition identique à celle de Bourges, mais encore l'œuvre d'une main française. Ainsi le Jugement dernier de Pise, qui révèle au premier examen sa parenté avec l'art des cathédrales de France fait partie d'un groupe très restreint de bas-reliefs exécutés en Italie d'après un modèle ou par un artiste venu de l'autre côté des Alpes. Si l'on veut supposer que Nicolas d'Apulie avant de sculpter son Jugement

consul de Byzance, aussi riche que celui de l'archange de Pise (MÜNTZ, *les Précurseurs de la Renaissance*).

dernier, ait connu un artiste tel que le Français qui a travaillé à Ferrare, on ne pourra pas admettre qu'il ait rencontré ce Français parmi les maîtres qui furent employés par Frédéric II. La sculpture française à Castel del Monte se compose exclusivement de feuillages et de quelques têtes et figurines. L'art religieux qui animait d'une vie si intense et d'une pensée si profonde les portails des cathédrales n'a pas pénétré dans l'Italie méridionale, non pas même après la conquête angevine. Pour que Nicolas d'Apulie se soit trouvé un moment en contact avec l'art vivant de Chartres ou de Notre-Dame, il a fallu le hasard d'une rencontre, que seule l'Italie centrale pouvait lui offrir, et dont les circonstances resteront toujours enveloppées d'ombre. On sait, à n'en plus pouvoir douter, comment Nicola di Pietro a connu l'art apulien en Apulie et l'art lombard en Toscane. On ne saura jamais, sans doute, comment il a appris ce qu'il a connu de l'art byzantin et de l'art français. Pourtant, si les causes restent obscures, les faits sont éclatants : l'artiste qui a uni en lui l'art des deux moitiés de l'Italie a joint encore à la synthèse qu'il a opérée quelque parcelle des deux arts qui tinrent l'un après l'autre, dans le moyen âge, l'hégémonie de la Chrétienté.

Ces combinaisons d'art antique et d'art français, d'art byzantin et d'art lombard, par lesquelles Nicola di Pietro devint, à Pise, comme le centre d'un univers artistique, révèlent une puissance de réaction féconde qui élève le sculpteur au-dessus de tous ses maîtres, bons ouvriers dociles à un enseignement et à une tradition. Lorsqu'après avoir établi l'origine de Nicola di Pietro, on essaie de disséquer son œuvre, il s'en dégage une énergie vivante qui fuit l'observation et une beauté dramatique qui est la révélation soudaine d'un poète unique. Ayant expliqué ce qui a paru susceptible d'analyse, il convient de s'incliner enfin devant l'énigme du génie.

Une œuvre s'est élevée brusquement au-dessus de la série

régulière des travaux d'école qui formaient jusqu'ici la trame ininterrompue de l'art italien. Un maître s'est révélé, contre lequel échouent les procédés d'investigation qui arrachent aux médiocres les secrets de leur talent d'emprunt. N'est-ce pas pour l'histoire une acquisition, si l'on a pu savoir enfin dans quelle région et dans quel milieu est apparu le premier artiste d'Italie qui, intervenant comme une cause créatrice dans la suite commune des modèles et des imitations, semble défier l'analyse et échapper à l'histoire ?

E. Bertaux.

LES COLLECTIONS

D'ŒUVRES D'ART FRANÇAISES DU XVIIIe SIÈCLE

appartenant à l'Empereur d'Allemagne.

(D'après les travaux de M. le Dr Paul Seidel)

Le congrès d'Histoire de l'art ayant inscrit à son programme la question de l'expansion de l'art français à l'étranger, il a paru légitime et presque indispensable de signaler et de présenter ici l'ensemble des publications toutes récentes de *M. le Dr Paul Seidel*, directeur des collections royales de Prusse et du musée Hohenzollern.

Ces publications comprennent d'abord un grand catalogue [1], luxueusement illustré et tiré à petit nombre, des collections d'œuvres d'art françaises du XVIIIe siècle appartenant à l'empereur d'Allemagne. Outre un inventaire méthodique et raisonné des différentes séries, peintures, sculptures, objets d'art qui composent ces collections, ce catalogue contient une longue introduction historique où l'auteur, résumant et complétant de nombreuses études antérieures, nous présente un tableau magistral de l'histoire de la formation des collections.

En même temps, une partie de ces collections ayant été pour un temps ramenée dans leur pays d'origine, grâce à

1. Paul Seidel. *Französische Kunstwerke des XVIII Iahrhunderts im Besitze Seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen. Erwerbungsgeschichte und Verzeichniss* (Dessins et eaux-fortes par Peter Halm) 1 vol. in-fol. 232 p. Berlin et Leipzig, Giesecke et Devriendt.

Une édition française de l'ouvrage a paru chez les mêmes éditeurs et dans le même format, par les soins de MM. Paul Vitry et Jean J. Marquet de Vasselot.

une libérale pensée de l'empereur d'Allemagne, M. le Dr Seidel a rédigé, à l'usage des visiteurs de la collection Frédéric le Grand à l'Exposition universelle de 1900, un joli livret qui est un modèle de catalogue scientifique [1]. On y trouve la description des œuvres essentielles apportées à Paris et une étude sur *Frédéric le Grand et l'art français* qui résume l'introduction du grand catalogue et en met les résultats à la portée du public, sous une forme qui, bien que luxueuse encore, est cependant plus modeste et plus abordable.

Enfin, toujours sous l'inspiration et la direction du Dr Seidel, la Société photographique de Berlin vient de publier un luxueux album de vingt-sept héliogravures reproduisant avec une rare perfection les pièces capitales de Watteau, Lancret, Pater, Chardin, etc. qui font partie des collections de l'empereur [2].

Cet ensemble de publications constitue évidemment l'une des plus importantes contributions qui aient été apportées depuis longtemps à l'étude de l'art français à l'étranger. Le travail que s'est imposé M. le Dr Seidel et que lui seul, grâce à la situation qu'il occupe, était capable de mener à bien, n'était pas du reste sans difficultés, si l'on se rend compte du caractère, pour ainsi dire privé, de ces collections, et de leur dispersion à travers un grand nombre de résidences fort éloignées les unes des autres, si l'on considère que les œuvres dont il s'agit sont comme noyées au milieu d'un ensemble qui ne comporte pas moins de 9000 peintures et qu'elles ont été regardées, jusqu'à l'heure présente, plutôt comme objets mobiliers que comme objets de collection.

1. Paul Seidel. *Die Kunstsammlung Friedrichs des grossen auf der Pariser Weltaufstellung 1900* (45 reprod. d'après les gravures et dessins de Peter Halm), in-16, XVI. 96 p. Berlin et Leipzig Giesecke et Devriendt. Traduction française par MM. P. Vitry et J. J. Marquet et Vasselot.

2. *Chefs-d'œuvre de l'École française du XVIIIe siècle appartenant à Sa Majesté l'Empereur d'Allemagne.* Société photographique. Paris, Berlin.

M. le Dr Seidel a fait preuve dans le choix, l'identification et le classement des œuvres qu'il nous présente, d'un esprit critique tout à fait méritoire. Il faut remarquer, en effet, qu'il ne pouvait presque en aucune façon tenir compte des travaux de ses devanciers. L'inventaire publié en 1773 par *Matthieu Oesterreich*, garde des tableaux de Frédéric le Grand, ne contient que des indications assez vagues et devenues inutilisables aujourd'hui par suite du déplacement des objets qu'il décrit. Quant aux descriptions et attributions de l'ouvrage de Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, elles sont fort sujettes à caution, puisque l'auteur n'a généralement pu voir lui-même les œuvres dont il parle.

Au reste il y a assez peu de temps que l'intérêt s'est réveillé en Allemagne pour ces œuvres charmantes de l'art français du XVIIIe siècle. Collectionnées avec passion par Frédéric II, elles avaient été singulièrement négligées et méconnues sous ses successeurs. C'est ainsi que, dans le cours du XIXe siècle, la commision chargée de choisir, dans les collections royales, les tableaux dignes de figurer au musée de Berlin, n'élut que quelques œuvres de l'école académique du XVIIe siècle et deux petites toiles très secondaires de Watteau, tandis qu'elle dédaignait des chefs-d'œuvre, tels que l'Embarquement pour Cythère et l'Enseigne de Gersaint. C'est l'exposition organisée en 1883, à l'occasion des noces d'argent du Kronprinz Frédéric-Guillaume, qui remit en honneur cet art si dédaigné jadis, et c'est à partir de cette date seulement que l'on s'essaya en Allemagne à l'aimer, à le comprendre et à l'étudier scientifiquement.

Le beau livre de M. le D. Seidel est comme le couronnement de ces travaux commencés au lendemain de l'Exposition 1883, par le docteur R. Dohme, et poursuivis avec activité, par M. Seidel lui-même, dans les archives royales et les collections dont il a aujourd'hui la garde. Les œuvres douteuses y ont été laissées de côté et les morceaux seuls, dont la cri-

tique prudente de l'auteur a reconnu le caractère et la provenance authentiques, y ont été minutieusement décrits, leurs dimensions, leur emplacement actuel et leur histoire étant soigneusement enregistrés.

Ce catalogue, qui pourra certainement être enrichi de nouvelles observations, complété par l'adjonction d'œuvres encore méconnues, a cependant par la rigueur et le soin avec lequel il est dressé un caractère en quelque sorte définitif.

Quant à l'introduction historique qui le précède, elle n'est guère moins importante pour l'historien de l'art français que pour celui qu'intéresse la personnalité du Grand Frédéric. C'est une étude très complète sur Frédéric II et ses goûts artistiques, sur son entourage, ses parents et ses amis, enfin sur ses rapports avec les artistes français de son temps, ceux à qui il fit commander par ses agents des œuvres d'art destinées à l'embellissement de Potsdam et ceux qu'il attira près de lui pour les faire concourir plus directement encore à son œuvre.

Parmi ces derniers, le plus important et celui qui fut le véritable introducteur de l'art français à Berlin, c'est le peintre *Antoine Pesne*, établi à la Cour de Prusse depuis 1711, et que le jeune Frédéric put connaître et fréquenter de bonne heure. C'était un bon peintre, mais d'une originalité médiocre et qui semble avoir voulu être à lui seul comme un résumé de toute l'école qu'il représentait. Portraits, allégories mythologiques, peintures de genre, peintures d'église, il s'exerça à peu près dans tous les genres avec un succès inégal d'ailleurs : car c'est de beaucoup la peinture légère et galante que préférait son royal ami et qu'il lui conseillait de cultiver de préférence à toute autre en des vers qui s'efforçaient, eux aussi, d'être galants et légers. Mais Pesne avait connu Watteau et Lancret ; il possédait quelques-unes de leurs œuvres et sut inspirer à Frédéric une véritable passion pour leur peinture aimable, gracieuse et parfois si profonde.

On pourrait peut-être se demander si Frédéric sentait véritablement tout le charme et toute la poésie de cet art léger et subtil, sorti d'un esprit si différent du sien, ou si plutôt ses goûts d'épicurisme aimable n'en étaient pas simplement flattés de manière agréable : il n'est peut-être pas nécessaire d'invoquer à ce propos le besoin de rêve et d'oubli du réel qui aurait parfois saisi le grand homme d'État. Toujours est-il que cette passion, quelle qu'en soit la nature exacte, fut assez vive pour faire acquérir au prince, soit avant, soit après son avènement, un nombre considérable d'œuvres de Watteau, de Lancret et de Pater, et pour lui faire même parfois accepter de la main d'intermédiaires peu scrupuleux, des contrefaçons habiles attribuées pompeusement à ces artistes.

Il faut remarquer également du reste qu'à un certain moment de sa carrière, les goûts du collectionneur royal, dirigés par de nouveaux conseillers et suivant, eux aussi, l'évolution générale de la mode contemporaine, se transformèrent du tout au tout. Il ne brûla pas ce qu'il avait adoré, fort heureusement ; mais il n'acheta presque plus aucune œuvre de l'école française de la Régence, réservant toutes ses faveurs pour le « grand art » et pour les tableaux de l'École classique italienne.

Le successeur de Pesne fut un des peintres de la famille des *Van Loo*. Presque en même temps que celui-ci Frédéric faisait engager un sculpteur, *François Gaspard Adam*, qui allait prendre la direction d'un véritable atelier de sculpture destiné à orner les parterres de Sans-Souci et de Potsdam et devait être lui-même remplacé plus tard par *Sigisbert Michel*, le frère du célèbre Clodion.

Dès l'année 1742, le roi de Prusse avait acquis en même temps que la collection d'antiques du cardinal de Polignac, quelques belles œuvres de l'aîné des Adam. En 1752, le roi Louis XV lui faisait don de deux grands groupes du même Lambert Sigisbert Adam, la *Chasse* et la *Pêche* ainsi que des

deux admirables marbres de Pigalle le *Mercure* et la *Vénus*. Plus tard enfin les agents de Frédéric à Paris commandaient encore quatre grandes statues de marbre à des sculpteurs parisiens, un *Mars* et une *Vénus*, un *Apollon* et une *Diane*.

Le *Mars* devait encore être exécuté par L. S. Adam. Mais celui-ci mourut, et Coustou le jeune qui était chargé de la *Vénus*, reprit la commande. De même l'*Apollon* et la *Diane* avaient été demandés aux frères Slodtz, mais c'est J. B. Lemoyne et Vassé qui s'en chargèrent à leur défaut.

Si l'on joint aux œuvres exécutées par les artistes français émigrés ce magnifique ensemble de statues de marbre une belle suite de bustes de Houdon provenant des collections de Frédéric ou de celles de son frère le prince Henri et plusieurs pièces de moindre importance, on verra que la série des sculptures françaises étudiées par M. le Dr Seidel n'est guère moins importante que celle des peintures.

*
* *

C'est à propos de ces œuvres de sculpture que nous venons de rappeler rapidement que nous voudrions, pour terminer, donner ici quelques indications complémentaires qui n'ont pu prendre place à temps dans l'ouvrage de M. le Dr Seidel. Ce sera un exemple de la façon dont un ouvrage du genre et de la valeur du sien peut être complété sans être contredit par des recherches dont il a lui-même fourni le modèle et le prétexte.

Dans la dernière série de statues commandées par Frédéric figurait, nous venons de le voir, un *Apollon* dont l'auteur devait être Michel-Ange Slodtz. Cette statue ne fut jamais exécutée ; mais on voyait dans la collection du marquis Philippe de Chennevières un beau dessin de Michel-Ange Slodtz représentant un *Apollon* jouant de la lyre, véritable projet de statue qui semble avoir été fait pour

M. A. SLODTZ

APOLLON JOUANT DE LA LYRE

(DESSIN DE LA COLLECTION DE CHENNEVIÈRES)

VENUS

Modèle en plâtre. — (HÔTEL DE BESENVAL, A PARIS)

être soumis à Mettra, l'agent de Frédéric à Paris [1]. Ce projet nous donne en tout cas l'indication exacte de ce qu'eût pu réaliser, s'il eût vécu, l'artiste plein de verve et passionné de mouvement qu'était Michel-Ange Slodtz. Dans le dessin reproduit ci-contre, le geste forcené, l'attitude un peu dégingandée, les draperies brusquement envolées nous rappellent toutes les qualités et les défauts de l'art lyrique et décoratif des Slodtz; c'est exactement le même thème mais l'œuvre témoigne d'un esprit infiniment différent de celui qui anime la figure si calme, si pondérée et harmonieuse, réalisée par J. B. Lemoyne. Mais l'*Apollon* de celui-ci est daté de 1771 et à ce moment cet artiste vieillissant sentait peut-être, en outre de son instinct propre, le besoin de se mettre à l'unisson d'un art qui cherchait de plus en plus le simple et le naturel, qui renonçait de parti pris aux traits brillants et fougueux, chers aux artistes contemporains des beaux jours du règne de Louis XV.

La *Vénus* de Coustou le jeune, si le marbre en a quitté définitivement la France en 1771, y est encore représentée par un plâtre de grandeur naturelle, sorti très vraisemblablement de l'atelier de l'artiste et placé dès la fin du XVIIIe siècle dans l'hôtel de Besenval, rue de Grenelle. Thierry dans son *Guide des amateurs* de 1787 (t. II, p. 277), nous le décrit comme étant placé « sur un magnifique poêle en bronze doré dans la pièce dite le Cabinet ». Il n'a pas quitté l'hôtel qui appartient aujourd'hui à M. le prince de Montholon et que décorait également autrefois une incomparable série de sculptures de Clodion transportées depuis dans un château de province. La statue de plâtre dont nous donnons ici une reproduction photographique est identique dans l'ensemble et dans tous les détails au marbre de Pots dam.

Au contraire, une statuette en terre cuite conservée au

1. Ce dessin qui passa à la vente des dessins du marquis de Chennevières en 1900 a été acquis pour le musée Hohenzollern à Berlin.

musée du Louvre et qui est encore comme un souvenir laissé chez nous par l'œuvre de Coustou, nous en offre bien la silhouette générale, mais avec certaines modifications de détail. La main droite est ramenée vers la poitrine au lieu d'être tendue en avant, et la draperie qui s'enroule autour des hanches est inversée. Quelques arrangements dans les accessoires diffèrent également. Cette statuette a été acquise en 1896 du vicomte de Frédy, descendant des Coustou. C'est donc très probablement une maquette ou une réduction provenant de l'atelier même du sculpteur.

*
* *

Une autre statuette en terre cuite du Louvre, désignée dans le *Catalogue Sauzay* (B. 68) comme un travail français du XVIIIe siècle peut être rapprochée d'un autre marbre de Potsdam, celui de la *Vénus* de Pigalle dont nous donnons ici une reproduction d'après l'original placé dans les jardins de Sans-Souci. L'attitude générale y est la même, mais totalement inversée. La déesse s'y appuie du bras droit sur le rocher et c'est la main gauche qui se tend vers Mercure pour accentuer l'ordre donné. Le faire de cette petite œuvre est élégant, mais assez banal. Le torse de la déesse est même un peu lourd si on le compare au marbre exquis de Potsdam, et nous ne croyons pas qu'il faille y voir une œuvre sortie de la main même de Pigalle. Ce n'est sûrement pas une maquette et cela peut passer bien plutôt pour une imitation libre d'une œuvre qui, lors de son apparition, obtint certainement, de même que le fameux *Mercure*, un très grand et très légitime succès.

Paul VITRY.

ATELIER DE GUILLAUME II COUSTOU

VENUS

STATUETTE EN TERRE CUITE (MUSÉE DU LOUVRE)

ATELIER DE PIGALLE

VENUS

STATUETTE EN TERRE CUITE (MUSÉE DU LOUVRE)

VENUS

MARBRE. ENVOYÉ PAR LOUIS XV A FREDERIC II 1752

(Jardins de Sans-Souci.)

UNA BIBBIA FRANCESE

DEL PRINCIPIO DEL SEC. XV

Giuseppe Campori nelle sue « Notizie dei miniatori deî principi estensi », io stesso trattando della miniatura a Ferzara, Adriano Cappelli discorrendo della biblioteca estense nella prima metà del secolo xv (Giornale storico della letteratura italiana, 1889, vol. XIV, p. 1), e Pio Raina ne' ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi nel secolo xv (*Romania*, vol. II, pp. 49-58), accennammo ad alcune bibbie in francese inscritte ne l'« inventarium bonorum mobilium domini », di Nicolò III d'Este, dell'anno 1436[1]. Niuno di noi seppe tuttavia indicare alcuna di queste bibbie come esistente. Esse erano tre, e una designata in modo partico-

1. 1436 :

Inventarium bonorum mobilium domini.

.....

In la tore de la quale hano le chiave et in loro custodia li suprascripti Ser Iacomo da la croxe et Raynaldo di Silvestri adj XXIIIJ de zenaro (c^te 42).

.....

Libro uno in francexe chiamado la bibia zoe parte in membrana coverto de chore negro (c^te 42. t.).

.....

Libro uno chiamado la bibia in francexe compida in membrana bella da Segnori coverta de veludo carmexi cum quatro azuli et puntiroli soi et brochete de ariento dorade cum razi quatordexe in summa de ariento sovradoradi fiti in le aleve del dicto libro (c^te 42 t.).

.....

Libro uno chiamado la bibia in francexe coverto de chore roso in membrana (c^te 42 t.).

V. Camera = Casa, Amministrazione = Nicolò III d'Este (Arch. di Stato in Modena).

lare, tanta ne era la bellezza, e ricoperta, più riccamente delle altre due legate in cuoio, con velluto cremisino e fornimenti d'argento. Ora, nella biblioteca Barberini di Roma, àvvi una bibbia, che è proprio la stessa di cui avevamo notizia nell'*inventarium* di Nicolo III d'Este, ed è segnata XIII-22. Che abbia appartenuto agli Estensi nella prima metà del secolo XV si può ritenere per fermo : primo, perchè vi si vede ripetuto due volte lo stemma Estense, senza la tiara papale che vi fu aggiunta poi; secondo, perchè a c. 1 si leggono i nomi di Scipione Fortuna, Francesco di Putti, Nicolò di Tossigi, nomi che si ritrovano indicati come di officiali estensi nei registri dell'arch. di Stato in Modena. Nell'archivio segreto estense, Francesco di Putti e Scipione Fortuna « *officiales ad thurim* » chiedono a Borso d'Este di poter fare eseguire cassette per collocarvi le bolle, i privilegi e gli strumenti di casa d'Este [1]. Nello stesso archivio segreto, sotto la data del MCCCCLXVIJ, si legge l' « Inventarium et Descriptio Librorum et voluminum existentium in Bibliotecha Turris magne Palatij Ill^mi^ Principis et domini nostri domini Borsij Ducis Mutine et Regij, Marchionis Estensis [2] ». E tale inventario fu compilato da Niccolò di Tossigi e da Scipione Fortuna. Non v'è dubbio

1. 1462 ottobre 23 Ferrara :

Lettera di Francesco de Putti e Scipione Fortuna « officiales ad thurim », al Duca Borso d'Este. (Archivio secreto — Stato — Documenti relativi alla storia de l'Archivio Estense).

2. MCCCCLXVIJ :

« In Christi nomine amen Anno Eiusdem nativitatis Millesimo quadrin-
« gentesimo sexagesimo septimo Indictione Quintadecima Die Veneris
« decimo mensis Julii ferarie.

« Inventarium et Descriptio Librorum et Voluminum Existentium in
« Bibliotecha Turis magne Palatii Illu^mi^ Principis et domini nostri domini
« Borsii Ducis Mutine et Regii Marchionis Extensis etc. In Civitate Ferra-
« rie repertorum ibidem per Spectabilem Virum Nicolaum de Thosicis et
« Egregium Virum Scipionem Fortunam Camerarios et Officiales deputa-
« tos etc. Scriptum et anotatum per me Jacobum de Curlo notarium
« publicum feraríensem etc. ut *infra* » ecc (Archivio Secreto – Stato Repertori).

quindi che il codice abbia appartenuto agli Estensi e che sia questo stesso indicato da quegli ufficiali della Corte ne' loro registri. Ma quando entrò tra i bellissimi codici miniati della corte estense? Se si tiene conto che lo stemma marchionale porta i tre gigli di Francia, noi possiamo ritenere che la Bibbia fosse miniata intorno al 1430, quando i tre gigli furono uniti allo stemma estense; ma essa arrivò incompiuta a Niccolò III, tanto è vero che Jacopo di Arezzo miniatore fu invitato l'anno 1434 a fiorire le lettere del codice [1], e ne fiorì 1563 a denari 16 l'uno e lettere di capitoli, cioè lettere maiuscole 11412, più una lettera iniziale con figure. Ora, per identificare la bibbia Barberini con la bellissima bibbia francese del 1434 conservata dagli Estensi, ho contato le lettere fiorite e le lettere maiuscole, e le ho

1. M.CCCC.XXXIIII° £

Expense librorum cartarum et scripturarum extraordinariorum.

Allo Illu. nostro Signore per caxone de la dicta spexa et per luj ali Infrascripti videlicet.

. . . . . .

A mastro Jacomino da rezo de toschana aminiadore adi X de aprille £ centotre soldi XVIIJ dinari IIII marchesini per resto de soa merzegna de fiorire letere in la bibia scripta in lingua galicha in la quale fono letere *1563 fiorite* in raxon de din. 16 luna et *letere da capituli 11412* in raxon de s. 4 m. per cento et *uno capitulo a miniato* con figure che gli manchava £ IIIJ s. 18 tute in la ditta bibia, et per letere *aminiate doro et colori 247 per* s. 3. m. luna poste in uno libro de canto et per capreti VIJ, de fogli reali per s. 3 d. 6 luno per dicta bibia tute del nostro Signore le quale letere et conto fonno vezude et contade per galeotto de lassassino famio del nostro Signore Como apare per una scritta de mano de zohane bianchino sotto scritta per mano de lo Illus. Messer lionello adi V. de dexembre proximo pasfato et registrata al registro de la Camera per mano de ser Dolzino a carte 185 che monta in tuto £ 170. s. 4. m. de li quali se nabate £ 54 s. 5 d. 8 m. chel dito M° Jacomin have da la Camera fino de lanno 1432 et fonno poste a spexa a libro R a carte 149 in VIJ partite Item £ dodexe che lui have de lanno 1433 et fonno poste a spexa a libro S a carte 149 che sono in tuto li dinari che luy ha havuti £ 66 s. 5. d. 8 m. Unde resta quello chel de havero £ 103 s. 18 d. 4 Et posto che dito M° Jacomin debia havere a libro G a carte 163 Al Memoriale a carte 163 Al Memoriale a carte 31 £ CIIJ s. XVIIJ d. IIII.

V. Registro: « Intra et Spexa » 1435, segnato X = a carte 149 = Camera Registri vari (Arch. sudetto).

riscontrate eguali in numero a queste eseguite da Jacopo d'Arezzo. Dunque la bibbia Barberini è la vantata bibbia francese degli Estensi. Giacomino d'Arezzo nota d'aver miniato con figure una lettera iniziale mancante; e questo basta a far comprendere che la bibbia francese arrivò a Ferrara miniata solo nelle parti figurate più importanti. La bibbia è una copia di altra tradotta in francese nel 1291 da un prete e canonico del vescovato di Terouanne « mi prestres et channoine de saint pierre daire de leueschię de therouanne ». Le miniature sono d'una bellezza rara : sono l'opera d'un Gentile da Fabriano francese che fa volare le angeliche figure sui cieli a stelle a nubi formate da nastri raggianti, sui boschi di tronchi d'oro, sui monti a corni, sugli edifici verdi e violetti, sui fondi a scacchi dorati o di alberi folti, sui piani a sassolini o ad erbe che formano un incannicciato. Gli angioli di esili forme sono racchiusi nelle vestimenta ondeggianti; le terrestri figure hanno gli abiti contornati come da nastri gotici lumeggiati d'oro. Chi è questo meraviglioso miniatore francese? La fortuna delle ricerche, ora che un filo è dato, che una data è segnata, che una identificazione è fatta, lo dirà in seguito. Io lo spero.

Adolfo Venturi.

UN NUOVO QUADRO DI GIORGIONE

Nella galleria nazionale a palazzo Corsini in Roma da breve tempo è entrato un quadro, che era tutto guasto da ridipinti; le figure erano imbiaccate, il terreno tutto verde. Toltosi il velo che ricopriva ogni cosa, poche parti sono apparse conservate, ma esse bastano a pronunciare un gran nome, come autore del quadro: Giorgione. La composizione del San Giorgio è di una arditezza, di una fantasia ardente, di una novità singolare; il cavaliere corrusco in armi, dalla chioma d'oro agitata, col manto aggirato come una bandiera dal vento, trafigge il mostro, che s'avventa contro il destriero dell'eroe; il destriero impaurito s'impenna, e il cavaliere gli stringe i fianchi e lo domina, mentre con la lancia trapassa la gola del drago. Questo par fatto di fuoco, ha gli occhi di brage, le ali acute con occhi lucenti, aurei i peli; e la ritorta coda par che trasudi sangue. La figlia del Re si fugge spaventata, volgendo il capo alla scena terribile, che avviene nell'ora del tramonto, mentre la terra prende toni caldi rossastri e gli alberi e le case e il monti lontani sono avvolti dalla luce morente. Le nubi gialle verso l'orizzonte divengono, salendo più in alto, violacee e smorte. Tale è il quadro che ho assegnato a Giorgio Barbarelli, detto Giorgione.

La finezza del dipinto è tutta quella dell'artista fiorito al limitare del secolo XVI. Vedasi l'armatura d'acciaio coi riflessi di luce, come nel S. Liberale dell'ancona di Castelfranco; la scimitarra con la guaina di velluto e con l'elsa terminata a testa d'aquila, a mo'di quelle che si vedono ne'

Trionfi del Mantegna; il drago, che par fatto da un orafo con oro e smalti; il pennone sacro, che ha trapassato senza macchiarsi la gola del drago, stretto da sottili lacci alla lancia; il manto della figlia del Re con orli a ricami d'oro, e la sua veste damascata e la corona con perline. Tutto quanto resta sano e salvo dall'antico restauro ci rivela il quattrocentista coscienzioso, diligente all'estremo in ogni particolare, ma senza pedanteria, senza leziosaggini, fine e forte. La testina del cavaliere, coi capelli ondeggianti al vento, sul leggiero trasparente pulviscolo d'oro del nimbo che luce sul verde, e la criniera argentea del cavallo, e la scimitarra nel fodero di velluto con fornimenti dorati che spicca sul guarnello verde del San Giorgio, e il manto rosso svolazzante, e il fantastico drago infocato, abbagliante, e la luce che rade le foglie degli abeti nel fondo, e si riflette sulle case e sulle alture, sui molteplici piani della lontananza; tutto mostra un colorista raffinato, che sa rendere senza eccessi i rapporti più festosi delle tinte, che sa fiorire le sue forme nella luce. Il rosso del manto è quello proprio del Giorgione; la sinistra mano del S. Giorgio, che ci rende più schiettamente il tono delle carni giorgionesche, è del colore abbronzato, della tinta scura zingaresca del maestro; e sua è quella luce di tramonto, sue sono quelle nubi luminose dell'orizzonte che svaniscono salendo nella volta del cielo; e suoi quegli arbusti, quelle foglie segnate con tocchi rapidi e grossi nel primo piano, formanti come fiocchi o pizzi di canna di padule.

La disposizione della scena con la grande quinta da un lato o la gran rupe che fa da quinta alla scena, e con il fondo luminoso nel centro, è simile a quella del quadro di Vienna, già detto dei « Tre filosofi »; ed è la stessa rupe che si vede nell' « Apollo e Dafne » del Seminario di Venezia, nella « Venere » di Dresda; il movimento della figlia del Re corrisponde a quello di Dafne fuggente; il disegno delle gambe della donna regale è lo stesso tanto nella Dafne, quanto

nella madre che alatta il Bambino del dipinto di casa Giovanelli a Venezia.

È doloroso di non poter presentare questo quadro nella sua integrità, di dovere contentarci ad ammirarlo in pezzi. Ma anche così, esso ci serve a meglio restringere la classificazione delle opere di Giorgione. La Madonna di Castelfranco e l'altra del museo del Prado a Madrid sono i due quadri d'altare che di lui si sono conservati; la fantastica scena di casa Giovanelli a Venezia, e le altre dei « Tre Filosofi » a Vienna, dell' « Età d'oro » della « National Gallery » di Londra, di « Orfeo e Euridice » a Bergamo, di Apollo e Dafne nel Seminario di Venezia formano un gruppo col nostro S. Giorgio. A quest'elenco noi pensiamo che si possano aggiungere soltanto la Giuditta di Pietroburgo, la Venere di Dresda compiuta da Tiziano, « Mosè salvato dalle acque » della galleria degli Uffizi, la Madonna col Bambino della galleria di Vienna, e un ritratto nella galleria di Budapest, attribuito sin qui a Sebastiano del Piombo. Troppo lunga sarebbe la discussione sui tanti quadri che sono attribuiti a Giorgione, che passò sul campo dell'arte come una meteora. Ci basta di avere indicato un nuovo saggio del suo genio.

ADOLFO VENTURI

L'INFLUENCE DE
L'ART FRANÇAIS SUR L'ART ALLEMAND
AU XIIIe SIÈCLE

I

C'est avec le plus vif plaisir que j'ai accueilli l'invitation qui me permet d'étudier, devant une assemblée d'élite, une question qui m'a occupé depuis plusieurs années : Quelle a été l'influence de l'art français sur l'art allemand au XIIIe siècle ?

Pour répondre à cette question, on n'a rien à tirer des documents écrits, et sans doute aucun de ceux qui sont familiers avec le moyen âge ne s'en étonnera. Les seuls témoins sont les monuments. On doit les consulter avec prudence. Il est facile de leur prêter ce qu'ils ne disent point, facile aussi de ne point écouter ce qu'ils disent. Cependant des résultats positifs sont acquis depuis peu d'années.

Il faut remarquer, d'abord, que l'influence en question s'est exercée pendant une période relativement courte, mais que, dans les limites de cette période, elle a produit des effets de la plus grande portée. L'influence de l'art français en Allemagne est à peu près également circonscrite dans le XIIIe siècle. Auparavant elle ne se produit pas encore ; après, elle devient insignifiante ou disparaît complètement. D'après l'époque où s'est exercée cette influence, il est facile de comprendre pourquoi elle a été puissante : le XIIIe siècle est l'époque florissante du style gothique.

Pour la première fois depuis des siècles, le développement tranquille, spontané, intérieur de l'architecture allemande est, comme il l'est aujourd'hui, traversé par une force étrangère. L'Allemagne s'était formée dans les premiers temps du moyen âge un trésor assez médiocre de formes architecturales empruntées aux derniers temps de l'antiquité par l'Église. Ce premier fonds s'était développé, sans l'aide des pays voisins, et avait formé un style roman.

Sans doute, les puissantes congrégations originaires de Bourgogne, comme celles de Cluny et de Cîteaux, ont ajouté au plan des églises quelques particularités, mais dans le domaine des pures formes d'art elles n'ont exercé aucune influence. Vers l'année 1200, l'art gothique, qui s'était développé en France depuis cinquante ans, frappa à la porte, et l'Allemagne lui ouvrit. Elle ne l'accueillit pas dans l'intention de se soumettre à lui simplement. Cependant on sait qu'en peu de temps le style nouveau devint maître dans la maison du voisin. Avec son système de construction, il résumait mieux qu'on ne l'avait fait hors de la France le problème capital pour l'histoire de l'architecture occidentale : celui de transformer la basilique, composée de trois nefs parallèles, dont la nef centrale est plus haute que les deux autres, en une pure construction de pierres. Pourtant, si grands et si éclatants que fussent les avantages du système gothique, je doute que son triomphe eût été aussi complet s'il n'avait pas été aidé par de puissants auxiliaires. Ces alliés de l'art français, nous devons les chercher dans l'histoire générale de l'Europe.

Le XIIIe siècle est l'époque de pleine maturité de la civilisation du moyen âge. L'humanité a rarement connu un rayonnement pareil de beauté et de noblesse, de richesse dans la pensée et la création artistique. Au commencement du moyen âge, l'unité de la chrétienté occidentale, comme Charlemagne l'avait rêvée, n'était qu'une idée sans réalité. Les peuples vivaient leur vie propre, chacun

pour soi, réunis par le seul lien que formait entre eux l'Église romaine. Mais dans le cours du XIIe siècle s'éveilla et au XIIIe se précisa une aspiration vers une union plus profonde et plus réelle. Les Croisades contribuèrent fortement à ce rapprochement. Il n'était plus permis à une nation de rester isolée, au point d'ignorer le travail de pensée accompli par ses voisines. Un véritable cosmopolitisme régna sur le XIIIe siècle, exaltant les forces assoupies, diminuant les originalités locales, provoquant des mélanges nouveaux et merveilleux. Aucun peuple ne possédait alors une hégémonie incontestée, comme celle qu'avaient exercée les Romains. Mais il y eut un centre où les problèmes généraux du temps furent plus clairement étudiés et où le progrès fut plus rapide que partout ailleurs. Ce centre fut le pays où 700 ans auparavant les Francs avaient établi leur domination sur une population celto-romaine, dans les bassins de la Seine et de la Somme.

Rien ne peut donner une idée plus exacte de la profondeur et de la force des aspirations communes qu'eurent alors les peuples occidentaux que leur activité dans le domaine de l'art et spécialement de l'architecture. Les styles romans n'avaient rien eu de commun entre eux que le fondement laissé par l'héritage antique. Établis sur cette base, ils se sont développés en se différenciant, d'une manière de plus en plus frappante, en styles nationaux et provinciaux. Que peut-on voir de plus profondément différent que les architectures bourguignonne, aquitaine, provençale, normande, toscane et lombarde du XIIe siècle?

Le style gothique, au contraire, portait en lui tous les attributs d'un art universel. Si maintenant nous repassons en revue les idées indiquées plus haut, nous verrons que ce style ne pouvait venir que de la France, et plus exactement de la France du nord.

En examinant la première influence de l'art français sur l'Allemagne, nous remarquerons un mélange de libre tra-

vail en commun et d'emprunts instinctifs. L'architecture allemande n'était point, au commencement du XIIIe siècle, un art vieilli et qui se survivait à lui-même. En vérité, il n'avait jamais eu une sève si riche. Donc il n'était pas impossible qu'un style roman germanique, en continuant à se développer, se transformât par ses propres forces en un style nouveau. Ce style resté dans le devenir aurait eu sans doute quelque parenté avec le gothique.

Mais un combat s'engagea entre l'esprit national et l'esprit général du temps, et l'esprit national fut le plus faible. Le temps où le gothique pénétra en Allemagne est celui de la décadence de Hohenstaufen, de la ruine du pouvoir central, de la destruction de toutes les formes anciennes dans l'État et la Société. Tout ce que l'on peut regretter, c'est que l'art allemand, en empruntant les formes françaises, c'est-à-dire le système gothique, ne l'ait pas fait plus tôt. Quand l'art nouveau triompha enfin, il était trop tard, par deux raisons. Trop tard, parce que l'art français, qui servait de modèle, était arrivé à un point de son développement et de sa maturité, au delà duquel l'art allemand ne pouvait aller bien loin ; trop tard, parce que la vie entière du peuple allemand était en décadence.

II

La connaissance historique de l'architecture gothique a passé par bien des préjugés avant de trouver le fondement solide sur lequel elle repose. Tant que dura le mépris que la Renaissance avait conçu pour cet art, c'est-à-dire jusqu'en plein XIXe siècle, aucune nation ne le revendiquait et toutes renvoyaient aux vieux Goths la responsabilité de cette invention barbare. Mais quand vint l'heure des admirations, chaque nation revendiqua des titres de propriété à cette création. En Angleterre le gothique fut anglais, en Allemagne il fut allemand. Aujourd'hui, aucun homme dont

l'opinion puisse compter n'ignore que l'art gothique a eu son origine en France et s'est répandu de là dans les autres pays. C'est l'honneur de l'esprit scientifique de notre temps, que les Anglais et les Allemands aient été plus empressés à proclamer cette vérité que les Français qui y étaient le plus intéressés. La question qui se posait et sur laquelle il y aura encore beaucoup de recherches à faire est celle-ci : Comment le style gothique s'est-il transformé d'un style local en un style universel? — Il faudra avant tout préciser comment le style s'est développé dans son pays d'origine. Ici, je dois avouer que je m'écarte en quelques points de l'opinion de mes collègues français. Je ne crois pas que l'école française, dans le sens restreint du mot, ait été la seule qui ait donné naissance au style gothique. Je crois à un mouvement contemporain et indépendant dans les écoles normande, angevine et bourguignonne. Il reste certain qu'entre ces écoles, celle de l'Ile-de-France a été la plus puissante et s'est promptement assimilé les autres. Mais ce n'est pas elles, ce sont les écoles secondaires qui ont le plus fait pour l'expansion du nouveau style. L'Angleterre a reçu de Normandie les premiers rayonnements du gothique, et un moment de Sens; l'Espagne les a reçus d'Anjou et de Bourgogne; l'Italie, de Bourgogne seulement. L'Allemagne, au contraire, a été en rapports à la fois avec l'Est, l'Ouest et le Centre.

La première influence, qui fut très étendue, vint de Bourgogne avec ces formes simplifiées que les Cisterciens avaient données au système gothique. D'après les principes mêmes de l'ordre, ce style n'était point susceptible d'un grand développement. Il a marqué en Allemagne le point de départ de la nouvelle influence et, plus tard, il a servi d'obstacle à un développement plus riche. De toute manière son influence a été très grande et a duré en Allemagne longtemps après qu'en France les racines mêmes de cet art monastique s'étaient desséchées.

La seconde influence fut celle de l'Anjou. Elle s'exerça par la voie de mer. En Westphalie, sur le cours inférieur du Rhin et en particulier dans les provinces qui appartiennent aujourd'hui aux Pays-Bas, comme la Frise et Groningue, on trouve dans les édifices du style de transition des formes de voûtes et des dispositions de plans qui offrent les ressemblances les plus frappantes avec des monuments de l'ouest de la France, comme les cathédrales d'Angers et de Poitiers.

En troisième lieu vient l'école française proprement dite. Elle relégua dans l'ombre, en Allemagne comme en France, les écoles antérieures et fut le gothique, dans le sens précis du mot. Je dois à cette école un examen spécial.

D'abord je me demanderai encore : de quelle manière se produisit l'influence? On pensera peut-être tout d'abord que des Français voyageurs sont venus servir de maîtres, et l'on pourra rappeler Villard de Honnecourt, qui alla jusqu'en Hongrie, ou Étienne Bonneuil qui fut envoyé en Suède avec vingt ouvriers, pour bâtir la cathédrale d'Upsal. Mais en dehors de ces exemples, on peut dire que ce mode de contact fut le plus rare. Si, en effet, des maîtres français, dont les ouvriers auraient été pour la plupart des Allemands, avaient bâti en Allemagne les premières églises gothiques, ces édifices auraient dans le plan général un aspect français, et dans le détail resteraient fidèles aux habitudes allemandes. Mais précisément c'est le contraire qui se présente : les premiers édifices gothiques d'Allemagne sont français dans leurs procédés matériels, mais l'esprit de leur architecture n'est nullement français. Dans l'art du moyen âge, l'individu importe peu; l'école est tout. Des édifices d'un style aussi uniforme que l'église Notre-Dame de Trèves ou Sainte-Élisabeth de Marbourg, n'ont pu exister que si le maître était entouré d'une troupe entière d'ouvriers, qui, comme lui-même, auraient fait leur apprentissage sur les chantiers français. Cette appréciation sera

encore appuyée par l'examen des détails. Qu'on prenne, par exemple, les profils d'ogives du style de transition. Souvent ils sont déjà parfaitement gothiques, alors que la construction dans son ensemble est encore romane. Il faut penser que les tailleurs de pierre employés à la construction avaient ces formes « dans la main ». Et où, si ce n'est en France, ont-ils pu les apprendre?

La langue donne une autre indication des plus frappantes. Nous avons un poème allemand, *la Rédemption*, composé entre 1240 et 1250. Le trône de Dieu y est décrit en détail, avec des expressions empruntées à la langue technique des architectes. Les mots sont, d'après leur origine, allemands, latins ou français. Les expressions allemandes ont rapport au travail du bois; les mots latins (*posten*, *basis*, *capitel*) remontent au temps où les moines dirigeaient les constructions; enfin les mots français (*pinâkel*, *fiôlen*, *gargôlen*, *pîlen*, *tripanen*, etc.) n'ont pu être empruntés qu'à une époque récente et à une source orale. Si ces expressions étaient dès lors courantes pour les artisans allemands, il faut admettre qu'un nombre considérable de ces artisans ont été pendant quelque temps chercher de l'ouvrage en France. Et, en réalité, l'extraordinaire activité déployée dans les constructions du nord de la France pendant la grande période gothique serait à peine compréhensible sans un appel incessant à la main-d'œuvre étrangère. On connaît aussi, du reste, l'excès de population qu'eut l'Allemagne au XIIIe siècle et l'émigration qui en devait être la conséquence.

Nous aurons passé en revue les progrès les plus importants du style gothique en Allemagne depuis son introduction, si nous divisons l'histoire de ce progrès en trois stades.

Le premier correspond au style de transition. Celui-ci est quelque chose de tout à fait différent de ce que l'on désigne en France par le même nom. Ce n'est pas un élan intérieur vers le gothique, mais un assemblage d'éléments

isolés, détachés d'un ensemble cohérent, qui appartient au système gothique désormais achevé. Quand des ouvriers allemands allaient en France, ce qui a dû déjà arriver au XIIe siècle, ils y voyaient encore un grand nombre d'édifices romans, et, dans le nombre, quelques monuments bâtis dans le nouveau style et pour la plupart inachevés. Il leur fallait du temps pour comprendre à fond la nature systématique d'une création inconnue d'eux. Aussi commençaient-ils par s'assimiler des motifs de détail; ils les rapportaient chez eux, sans songer à l'ensemble. C'est ainsi qu'en Allemagne, pendant toute la première moitié du XIIIe siècle, l'idée put régner qu'il était possible de combiner le style français, c'est-à-dire le style gothique, avec l'art local, c'est-à-dire l'art roman, sans altérer l'essence de ce dernier. On prit les artifices nouveaux et étrangers (ogives, arc brisé, çà et là l'arc-boutant), parce qu'on pensait avec eux pouvoir réaliser plus facilement ses propres plans. C'était une erreur facile à comprendre.

Peu de maîtres s'en étaient dégagés avant le milieu du XIIIe siècle, ceux-là sans doute qui avaient rempli en France des charges plus importantes. Avec eux nous arrivons au deuxième stade du développement.

Ils ne forment pas une école ; leurs constructions sont dispersées, à de grandes distances les unes des autres. D'ordinaire ils abandonnent la tentative poursuivie jusqu'alors pour combiner les deux styles. Ils construisent et décorent à la française; mais leurs compositions, dans l'ensemble, sont remarquablement originales et individuelles.

Le plus ancien édifice à citer ici est la cathédrale de Magdebourg. La première période de la construction va de 1209 à 1235 environ. Le plan primitif, qui a subi dans la suite des transformations, se laisse pourtant reconnaître. C'est un chœur avec déambulatoires et chapelles rayonnantes ; sur les bas-côtés, des tribunes ; aux façades du transept, deux tours, et sur les croisées, une tour centrale. Ces

dispositions sont absolument nouvelles pour l'Allemagne. Elles sont françaises, et les tours ont évidemment pour modèle celles de la cathédrale de Laon. Mais les formes de détail sont, dans les parties les plus anciennes, purement romanes. C'est seulement vers 1225, quand les tribunes furent élevées, qu'il arriva une troupe plus importante d'ouvriers formés en France : nous trouvons de nouveau des souvenirs de Laon. De même aux façades de la cathédrale d'Halberstadt, aux tours des cathédrales de Bamberg et Naumbourg, et surtout à la collégiale de Limbourg sur la Lahn. Ce dernier édifice est un monument magnifique de l'art germanisé. Ici nous avons une construction française déterminée, dont une série d'églises allemandes, géographiquement dispersées, ont reçu leur type. Il faut supposer qu'à la cathédrale de Laon, qui était encore, comme on sait, en construction en 1226, nombre d'ouvriers allemands ont été occupés dans les vingt ou trente premières années du XIIIe siècle.

Un autre lieu de rendez-vous a été Soissons. C'est d'ici qu'est venu, selon moi, le maître qui, à Saint-Géréon de Cologne, a disposé des voûtes d'ogives sur un plan inconnu en France, à savoir sur une rotonde. Dans l'année même de 1227, où Saint-Géréon fut terminé, commença la construction de Notre-Dame de Trèves. C'est la première église d'Allemagne qui ait été bâtie depuis ses fondements en style gothique. Elle offre une application remarquablement ingénieuse du motif du chœur de Saint-Yved de Braisne à un plan central. Les plans en rotonde sont de vieille tradition rhénane. C'est peut-être l'exemple de l'église de Trèves qui aura suggéré à Metz, évêché suffragant de la métropole de Trèves, la disposition d'un autre plan circulaire, celui de l'église depuis longtemps détruite de Notre-Dame-la-Rotonde. Sur l'église de Trèves je remarquerai encore que sa partie la plus récente, la tour centrale, revient à des formes romanes : il faut donc admettre que le

premier maître est parti ou est mort et que son atelier, formé en France, s'est dispersé, puisqu'il vient un moment où personne ne sait plus ou ne veut plus bâtir à Trèves en style gothique.

Une autre église très originale est celle qui fut commencée à Marbourg en 1235, pour recevoir les os de la veuve du landgrave de Hesse, Élisabeth, nouvellement canonisée. Beaucoup de détails me font penser qu'ici aussi on a voulu élever tout d'abord une église circulaire. Le maître de Sainte-Élisabeth a fait ses études dans la même région que le maître de Trèves ; il a dû connaître entre autres Saint-Léger de Soissons.

La quatrième église qui appartient à l'école originaire de Soissons est la magnifique église abbatiale de Saint-Victor à Xanten. Le chœur seulement a été construit au XIIIe siècle. Il répète le motif de Saint-Yved; est-ce par un emprunt direct ou par l'intermédiaire de Trèves, il est difficile d'en décider. Je passe sous silence les autres détails que l'on pourrait donner sur la deuxième période de l'influence française.

Les maîtres de la troisième période ne sont plus les disciples d'une école française bien déterminée. Leurs connaissances sont plus larges. Ils rivalisent hardiment avec les grandes cathédrales de l'époque de pleine maturité. Tous les archaïsmes, tous les souvenirs de l'architecture romane ont disparu de leurs œuvres. Mais ils ne sont pas des copistes; ils sont des maîtres originaux et ils ont des conceptions d'ensemble, comme leurs contemporains français.

Les créations les plus importantes de cette période, qui ont été conçues et commencées peu d'années avant ou après le milieu du siècle, sont la nef de la cathédrale d'Halberstadt, la nef de la cathédrale de Strasbourg et le chœur de la cathédrale de Cologne. Le premier de ces édifices a subi au XIVe siècle des remaniements qui empêchent d'en juger l'état primitif. Le chœur de Cologne apparaît tout d'abord

dans sa partie inférieure comme une véritable copie du chœur d'Amiens. En y regardant de plus près, on s'aperçoit qu'ici le mot « copie » n'est pas exactement à sa place. Le rapport qui unit les deux édifices est très remarquable et assez énigmatique. On sait que dans la cathédrale d'Amiens le chœur est la partie la plus récente. Les travaux furent suspendus en 1240 et repris seulement en 1258 ; or, l'année où le chœur de Cologne fut commencé est l'année 1248. Qu'on remarque maintenant que dès 1248 le maître de Cologne avait connu des parties de la cathédrale d'Amiens qui n'existaient pas encore en construction ; je ne puis en conclure qu'une chose : c'est qu'il a dû au moins connaître un plan dessiné. Mais comment l'aurait-il connu s'il n'a pas joué un rôle prépondérant dans la construction? En réunissant ces observations, on peut arriver à une conclusion surprenante. On admettra, non point comme évident, mais comme possible et peut-être comme vraisemblable, que le maître Gérard de Cologne et l'architecte inconnu qui a dessiné les parties supérieures du chœur d'Amiens sont une seule et même personne. Cet architecte était-il un Français ou un Allemand? La question reste ouverte. Il est possible que les Colonais aient fait appel à un maître français renommé ; — qu'on se souvienne que les travaux commencent à Cologne exactement dans le temps où ils s'arrêtent à Amiens ; — et il est possible d'autre part qu'un des innombrables Allemands qui travaillaient en France se soit élevé à la place de directeur des travaux. S'il était établi que maître Girard avait pour nom de famille « von Rill », on n'aurait plus aucune difficulté de se rallier à la seconde de ces hypothèses

Pour la nef de Strasbourg, on a longtemps cherché un nom d'architecte, et on a fait des confusions avec le préposé au paiement. Les documents semblent prouver que l'architecte s'appelait Rudolf et qu'il a eu un fils du même nom, qui a été son élève et son successeur. Il était certainement

d'origine allemande et non moins certainement il a étudié en France. Des particularités de son œuvre rappellent directement les constructions de Louis IX à Saint-Denis. La méthode de construction et les détails de décoration sont purement français. Cependant personne ne croira à Strasbourg, ce qui serait possible à Cologne, qu'il se trouve dans un édifice français. L'impression esthétique est profondément différente de celle que donnent les cathédrales de France. Le facteur nouveau est la proportion du vaisseau. C'est là la création personnelle du maître Rudolf : l'union très homogène d'un plan tout allemand avec les procédés les plus perfectionnés de la construction française. Dans le libre maniement du style nouveau le premier maître de Strasbourg n'est surpassé que par son successeur Erwin, le maître de la façade. Ici nous ne trouvons plus une imitation ou une assimilation des idées françaises, mais un développement de ces idées. La façade fut entreprise dans un temps, le dernier quart du XIIIe siècle, où, dans le pays natal du style gothique, des éléments de décadence matérielle et morale étaient apparus, avec une incontestable fatigue. Si Erwin avait eu la fortune de terminer sa façade, et en vérité le plan de sa main que nous avons sur parchemin ne donne que l'étage inférieur, il aurait construit peut-être la plus belle et à coup sûr la plus riche façade gothique du monde. Telle qu'elle est, cette façade marque, avec la tour de la cathédrale de Fribourg, le moment très court où le gothique allemand égale le gothique français, en s'affranchissant de l'imitation. Mais déjà la génération suivante descendit de ces hauteurs.

III

Le style roman s'est éteint et le style gothique a été introduit vers le milieu du XIIIe siècle dans l'Allemagne

occidentale. Le même fait s'est produit vingt-cinq ans plus tard dans l'est et dans le nord. On supposera peut-être que l'expansion de l'art français sur ce nouveau domaine marque un regain d'influence nouvelle. Mais ce n'est pas le cas. Depuis le dernier quart du XIIIe siècle, cette influence commence à diminuer visiblement, à mesure que l'architecture allemande franchit le fossé qui l'avait, dans la première moitié du siècle, séparée de l'art français, et s'incorpore le style gothique. C'est un fait analogue à celui qui se présente dans la vie d'un artiste pris à part : l'élève doit s'être élevé presque à la même hauteur que son maître, pour pouvoir s'affranchir de lui. L'habileté dans l'imitation que l'on remarquait dans les édifices de la première époque, se transforme en force créatrice, et l'Allemagne produit son gothique à elle. D'un autre côté, et ceci n'a pas moins d'importance, comme l'activité apportée dans les constructions diminuait en France, on n'avait plus à faire appel à la main-d'œuvre allemande. Après la période d'imitation était venue la période d'assimilation, de germanisation. Nous ne nous occuperons que de quelques-uns des plus anciens édifices de cette dernière période, qui appartiennent à des maîtres qui ont puisé directement le nouveau style à la source française.

Je cite d'abord l'église collégiale de Wimpfen, à l'entrée du Necker dans la plaine du haut Rhin. C'est précisément pour cet édifice, qui est si peu français, que nous avons un témoignage, unique en son genre, d'après lequel l'architecte serait venu de France (*latomus, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Francie*). Sur la nationalité de ce maître, on ne nous dit rien. Mais il doit avoir été allemand, car c'est précisément la combinaison du style français avec des créations allemandes qu'il a tentée et réalisée avec bonheur.

Je rappelle ensuite la cathédrale de Regensburg, commencée en 1275. C'est le premier édifice franchement

gothique dans le sud-est de l'Allemagne. L'architecte de cet édifice a dû travailler longtemps en Bourgogne; mais du pur gothique français il n'a presque rien, car son plan est une reproduction agrandie de Saint-Bénigne de Dijon. L'exécution incertaine des parties qui appartiennent au XIIIe siècle montre qu'il n'était pas possible alors de réunir en Bavière un nombre suffisant d'ouvriers rompus aux habitudes gothiques.

Vers le même temps le gothique arriva pour la première fois sur la mer du Nord. Je veux parler de l'église Notre-Dame commencée en 1277 à Lübeck, qui était alors la ville principale de la Hanse et en rapports continuels avec le nord de l'Europe. Jusqu'alors ces pays, où le granit et les briques étaient les seuls matériaux de construction, avaient bâti dans un style de transition attardé. La connaissance du gothique développé ne vint pas de l'intérieur de l'Allemagne, mais de la mer. Le plan du chœur de l'église Notre-Dame et des églises baltiques qui l'ont suivie ne laisse aucun doute sur l'origine de ce style. Il montre cette disposition simplifiée des chapelles rayonnantes que nous remarquons pour la première fois dans la cathédrale de Soissons. Ce dessin n'a trouvé aucun imitateur dans l'école de la France du nord. Mais il fait un saut brusque vers le sud jusqu'à Bayonne, et de là jusqu'à Pampelune, vers l'ouest jusqu'à Quimper, et vers le nord jusqu'à Tournai et à Bruges. C'est probablement de Bruges que ce plan a été porté à Lübeck, et de là il a passé non seulement dans d'autres villes de la Hanse, mais encore en Suède et en Livonie. Ainsi ce motif, né dans l'intérieur des terres, est un document architectural de l'histoire du commerce maritime international. C'est probablement le seul qui ait été emprunté directement à la France. Pour le reste, l'architecture gothique du littoral de la mer Baltique a pris un développement très particulier, ne fût-ce qu'à cause de la nécessité d'employer la brique.

Les maîtres de la cathédrale de Strasbourg, de celle de Regensburg et de l'église Notre-Dame de Lübeck, qui tous trois commencent leur œuvre vers 1270, sont les derniers architectes qui aient encore travaillé et étudié en France. Il serait absurde d'affirmer qu'après eux personne en Allemagne n'a suivi leurs traces, mais on ne peut plus parler désormais d'une influence continue de l'art français sur l'art allemand.

IV

Les résultats fournis par l'architecture, que j'ai résumés ici très brièvement, coïncident-ils avec ce qu'on peut savoir des arts si étroitement unis au moyen âge avec l'architecture? Peut-on parler d'une influence française sur la peinture et la sculpture? En ce qui concerne la peinture, les recherches ne sont pas même commencées. Mais pour la sculpture on est arrivé à la certitude, Oui, ici comme pour l'architecture, l'influence française s'est exercée.

Les moyens que possédaient les premiers siècles du moyen âge pour la création plastique étaient, comme on le sait, fort limités. Ce qui fut fait alors en Allemagne n'était pas inférieur à ce qu'on faisait alors en Italie ou en France, et souvent même était supérieur. C'étaient des ouvrages de bronze, de bois, d'ivoire, pour la plupart, dont les plus remarquables sont ceux de l'école saxonne. Mais l'art de travailler la pierre ne s'était pas développé chez les Allemands. Lorsque, vers le milieu du XIIe siècle, une plastique monumentale se forma, qui était en accord avec les aspirations mêmes de l'architecture, la supériorité de la France fut éclatante. Plus tard et soudainement, vers le milieu du XIIIe siècle, apparurent aussi en Allemagne, à Bamberg, Naumbourg, Magdebourg, Strasbourg, etc., des œuvres de statuaire dont nous jugeons aujourd'hui qu'elles égalent les œuvres françaises en noble beauté et en allure monumen-

tale, et qu'elles les dépassent par l'énergie du réalisme. Nous nous étions accoutumés à considérer ce style comme un produit spontané du sol allemand. Nous croyions trouver des influences françaises dans la sculpture plus tard, et seulement quand l'architecture allemande prit toute sa puissance, vers la fin du XIIIe siècle, au porche de Fribourg, à la façade orientale de Strasbourg, à Wimpfen, etc. Cette manière de voir comportait de graves difficultés. Les œuvres de l'époque de perfection n'avaient été préparées par rien et n'étaient unies entre elles-mêmes par aucun lien d'école. Comment comprendre cette apparition ? Il fallait admettre que les progrès graduels, dont nous ne voyions pas la trace et dont nous devions pourtant supposer l'existence, auraient été accomplis dans le développement artistique d'un autre pays. Et ce pays, d'après tout ce que nous savons, ne pouvait être que la France. Il aurait été bien extraordinaire que parmi les tailleurs de pierre qui avaient été employés dans les chantiers français, il ne se fût pas rencontré un talent de sculpteur. Comme il n'y avait pas encore dans la patrie de ces ouvriers un style monumental vraiment libre, ils devaient s'attacher au style français, et, une fois rentrés en Allemagne, ils n'en pouvaient reproduire un autre. Il restait toujours assez de champ à l'essor individuel.

Dans le domaine de la sculpture, l'histoire des rapports est plus difficile à suivre que dans l'architecture. Les traits caractéristique sont moins frappants ; la complexité des formes est plus grande, et, même en France, on trouve, d'une cathédrale à l'autre, des écoles différentes dont les influences se mêlent et s'entrecroisent.

J'ai trouvé pour la première fois un terme de comparaison solide à la cathédrale de Bamberg. Là, on ne peut parler seulement de parenté dans le style et la technique ; on trouve l'emprunt des motifs les plus caractérisés, dont les originaux sont au grand portail de la cathédrale de Reims. Un jeune érudit a continué ces rapprochements, et un troi-

sième a pu établir qu'aucune influence ne s'était exercée sur l'église bavaroise en dehors de celle de Reims. Je n'ai pas à analyser ici les transformations et les germanisations qu'ont subies à Bamberg les modèles français.

On ne pouvait pas s'en tenir aux résultats obtenus à Bamberg. Un sujet de prix proposé par l'Université de Strasbourg invitait à une comparaison d'ensemble de tous les monuments.

Le travail est fait, mais pas encore publié. Il m'est permis d'en faire connaître ici quelques résultats particulièrement importants. Il s'agit des sculptures du transept méridional de Strasbourg, autant que les destructions permettent de les étudier, et en particulier des célèbres statues de l'Église et de la Synagogue. Les sources de ce style sont probablement à Chartres. Il est plus difficile de localiser la période d'étude du grand sculpteur qui a exécuté les statues de la cathédrale de Naumbourg. Sa manière est très personnelle et très réaliste. Mais on trouve des tendances analogues vers le milieu du siècle à la cathédrale de Reims, où le maître de Naumbourg a fort bien pu se former. La chronologie est encore très flottante; on peut admettre tout au plus que les cycles les plus importants, ceux de Bamberg, de Strasbourg, de Naumbourg, se placent entre 1240 et 1270.

Comme on le voit, on doit admettre que l'influence de la plastique du pays voisin s'est fait sentir plus tard que celle de l'architecture et qu'elle n'aurait point existé sans doute, sans l'influence préalable de cette dernière. Les chefs-d'œuvre dans l'un et l'autre domaine prennent place dans les mêmes années, c'est-à-dire dans le troisième quart du XIIIe siècle. Au XIVe siècle, le style de la plastique, comme celui de l'architecture, est, dans un certain sens, international, et il devient impossible de mesurer l'influence d'un peuple sur un autre.

Ce que l'art allemand a reçu au XIIIe siècle de l'art fran-

çais a été un grand présent, bien qu'il ait coûté quelques sacrifices. Mais si nous allons au fond des choses, nous devrons penser que ces sacrifices ont été faits à l'idée de l'unité de la civilisation européenne [1].

G. Dehio.

1. Traduit sur le manuscrit de l'auteur par M. Bertaux.

A la suite de la communication de M. Dehio, M. Wrangel fait part de quelques observations :

Permettez-moi, Messieurs, de faire quelques observations à propos de l'excellente conférence de M. le professeur Dehio.

M. Dehio a touché à l'architecture du moyen âge en Scandinavie J'ai remarqué une petite erreur dans sa communication, erreur provenant d'une vieille source suédoise qui n'a été corrigée qu'il y a peu de temps.

A ce propos je vous demande la permission de tracer une courte esquisse de *l'influence française sur l'architecture scandinave au moyen âge.*

Comme je l'ai dit dans ma communication à la Section pour l'*Histoire littéraire*, les Suédois doivent aux Français leur première culture chrétienne et en partie aussi leur première érudition. Saint Ansgaire, « l'apôtre du Nord », était Picard. Il était sorti de la Nouvelle Corbie (en Westphalie), abbaye d'une grande importance pour notre civilisation et qui a exercé une certaine influence aussi sur l'architecture.

Déjà, dans nos premières constructions chrétiennes — des XIe et XIIe siècles, — on reconnaît certains traits français, par exemple les chœurs secondaires (absidioles souvent seulement dans l'intérieur). Quelquefois la partie orientale est d'une grande étendue, avec des chapelles disposées en forme d'escalier. Ainsi l'église abbatiale de *Borgkum* (Danemark) rappelle celles de Saint-Georges de Boscherville, de *Saint-Vigor*, l'église de Cerisy-la-Forêt. La tour centrale, qu'on observe dans quelques églises romanes de la Norvège et du Centre et Nord de la Suède est faite d'après le modèle français. Il est du reste très curieux que les façades des anciennes cathédrales suédoises semblent avoir été dépourvues de tour.

C'est probablement la Normandie qui, en plusieurs cas, a été l'intermédiaire artistique entre la France et la Scandinavie. On sait du reste que le style anglo-normand, spécialement le jeune style gothique,

qu'on appelle « early-english », a été transporté en Norvège, — où la cathédrale de Trondjhem rivalisa bientôt avec ses précurseurs anglais, — ainsi que dans certaines régions de la Suède et du Danemark.

Cependant une autre influence véritablement française se fait remarquer chez nous : *celle de l'Ordre de Cîteaux*. Esklil, archevêque de Lund, était l'ami de saint Bernard, qui lui envoyait des moines, qui fondèrent les premiers couvents scandinaves. Le premier fut *Herrisvad* fondé en 1144, et nommé la seizième fille de Cîteaux. Dix ans plus tard, l'abbaye d'*Esrom* fut fondée par des moines de Clairvaux, etc , etc. Plusieurs églises de l'Ordre de Cîteaux sont maintenant détruites, comme celles que je viens de nommer ; mais d'autres montrent encore les différents systèmes architectoniques de cet Ordre, par exemple celles de Fontenay (*Alvastra*), de Silyacalne (*Nydala*) et de Pontigny (*Varnhem*). L'église de Varnhem est le vrai type du style de la « Transition », et le plan et les détails, les voûtes, les chapiteaux, les colonnettes, qui furent bientôt imités chez nous, sont tout à fait français.

En Norvège, les premiers couvents — ceux-là aussi de l'Ordre de Cîteaux — étaient des fondations anglaises. On sait que les œuvres architectoniques les plus intéressantes de la Norvège sont les constructions en bois. Parmi les édifices de pierre, on prétend qu'il y en a eu quelques-uns modelés sur des bâtiments français, par exemple une chapelle (maintenant détruite), à *Bergen*, imitation de la Sainte-Chapelle à Paris.

Vers 1200, on peut observer d'autres relations ecclésiastiques et artistiques entre la France et la Scandinavie. La cathédrale de *Roskilde* (en Danemark) fut probablement modelée sur la cathédrale de Tournai (cf. aussi la cathédrale de Langres et l'église de Saint-Germer). Le chœur semicirculaire avec une galerie à deux étages est très caractéristique, ainsi que les fenêtres groupées trois par trois.

Quelques autres cathédrales, par exemple, celle de *Linkeping* (Suède) ont profité de l'art des Cisterciens. L'arcature sous les fenêtres de la nef de cette église suédoise a-t-elle beaucoup d'analogues en France. Et c'est en France qu'on a été directement chercher les modèles de la plus grande des cathédrales scandinaves, celle d'*Upsal*.

C'est à propos de celle-ci que M. Dehio a prétendu qu'elle avait été bâtie par Estienne de Bonneuil, appelé de Paris, « avec dix élèves ».

En effet, il existe aux Archives nationales de Stockholm un document datant de 1287, et signé par le «garde de la prevosté » de Paris, où il est parlé d'un certain Estienne de Bonneuil désirant se rendre en Suède pour le bâtiment de l'église d'Upsal, et l'on parle aussi de ses « compaignons et bachelers », seulement non pas de *dix*, mais de « les *diz* » — quelques lignes plus bas « les devant diz ». C'est là une erreur très curieuse qui a eu cours chez nous pendant près de deux

cents ans, et qui a pénétré même dans la littérature étrangère. Quant à Estienne de Bonneuil, désigné comme « tailleur de pierre », on n'a pas pu constater qu'il soit en effet parvenu à Upsal. Cependant j'ai trouvé un autre document, datant d'un peu plus tard, et regardant cette cathédrale, où l'on parle d'un « Stephanus lapicida », qui est probablement identique à Estienne, tailleur de pierre.

J'ai consacré il y a trois ans (1897) une étude à la question de la cathédrale d'Upsal. Je reconnais que la partie orientale de cet édifice a une disposition tout à fait française (cf. par exemple celle de la cathédrale d'Amiens) et que les piliers dont les plus anciens ont été ornés de statues sous baldaquins, les décorations des portes et des fenêtres sont selon toute vraisemblance, dus à l'école sculpturale française, introduite en Suède par Estienne de Bonneuil. Mais comme les détails décoratifs sont seuls faits en pierre, tout le reste étant en brique, je pense qu'il a fallu que les « magistri fabricæ » cherchent leurs modèles en dehors de la France, c'est-à-dire aux Pays-Bas, où le système français du style gothique avait été directement traduit en brique. En effet, les églises de Bruges ressemblent beaucoup à celle d'Upsal. Plus tard celle-ci a subi l'influence de l'architecture baltique, de Lübeck et de Mecklembourg, qui est devenue peu à peu prépondérante surtout dans les régions méridionales de la Scandinavie.

L'école sculpturale française a peut-être laissé des traces non seulement à Upsal, mais aussi aux grands bâtiments du voisinage (Vesteros, Stengnos, etc.).

Après 1300 environ l'influence française va diminuant dans notre architecture — pour revivre trois cents ans plus tard dans les châteaux élégants de la Renaissance.

E. Wrangel.

GUILLAUME MARCILLAT

NOTE CRITICHE ALLA VITA DEL MAESTRO VETRAIO SCRITTA DAL VASARI

Sotto la vòlta che il Pinturicchio popolò di santi austeri e procaci Sibille e cui, da principe del colorito, prodigò a profusione i tesori di una smagliante tavolozza, piove sui sepolcri sansovineschi, nella Cappella del Coro di Sª Maria del Popolo la polvere d'oro del bel sole di Roma attraverso le ampie invetriate su cui uno squisito maestro di Francia svolse con colori di lapislazulo, smeraldo e fiammante rubino i fatti della vita della Madre di Cristo.

E Guglielmo Marcillat, il più grande maestro vetraio del bel Cinquecento che in quelle vetrate — quasi ultimo superbo avanzo della vita operosa di lui — ci si mostra in tutta la gloria dell'Arte sua. Eppure questo maestro cui la Francia dette i natali e cui l'Italia offrì così largo campo all'esplicarsi nell'arte della attività di lui, questo maestro così latino nell'anima che dalla Francia e dall'Italia sembra aver succhiato i germi della sua educazione artistica è ancora oggi pressochè ignorato nelle opere, nella vita, finanche nel nome. Comincia e finisce quasi ciò che sappiamo di lui in ciò che scrisse il Vasari e nessuno finora aveva creduto necessario recar controllo a quelle notizie, andare in cerca delle poche opere rimaste del maestro — ultimi avanzi che la fragilità della loro natura non aveva tolto ancora per sempre ai nostri occhi — studiarne l'iconografia, indagarne la tecnica, chiarirne lo spirito, scindere in esse la parte spettante al maestro da quella dei suoi aiuti, da quella dei

restauratori, sceverare in qualcuna la parte del maestro vetraio da quella del pittore che forse forní il cartone. È un lavoro lungo, è vero, e difficile, perchè, da un punto di vista generale, scarsi sono gli aiuti a chi vuol trattare di un arte cosi poco studiata e, nel caso particolare, perfino le notizie del Marcillat lasciate dal Vasari sono, come dimostrerò, incerte ed erronee. Bisogna anzi tutto rifarsi da capo e, prima di procedere oltre a studiare l'opera del Maestro, mettere in chiaro, per quanto è possibile, la vita di lui che su quelle opere e sull'identificazione di esse può gettare non poca luce. A questo compito di ricostituire criticamente la vita del Marcillat, correggendo e colmando la tradizione-Vasariana, io mi sono acciuto e dei resultati cui sono per venuto in base a un documento da poco ritrovato, offro qui un saggio.

*
* *

Questo documento consiste in un libro di appunti, di memorie, di conti del Maestro, trovato nel Monastero dei Camaldoli e sequestrato dal Ministero della P. I.

É un libro abbastanza grande di formato, piuttosto voluminoso, tutto di pugno del Maestro, ed è preziosissimo per tante notizie che, in mezzo a tante altre di scarso valore, sono di eccezionale importanza per il Maestro di cui ci occupiamo. Dessi poco sopra che fino il nome del nostro artista fu quasi ignorato; aggiungo ora che quando anche fu noto, spesso lo fu in modo errato. Il Vasari lo chiama Guglielmo da Marcilla e in seguito sulla testimonianza del Padre della Valle il quale disse di aver trovato scritto in alcune carte « Marsiglia » del nome dell'Artista si fece presto un *Guglielmo da Marsiglia* » in cui all'errore sul nome si accoppiava l'errore sulla patria; e il « *da Marsiglia* » rimase nella tradizione e fin oggi esso talvolta perdura sebbene il Milanesi già da qualche tempo nelle note al Vasari abbia, in base a documenti tratti dall' Archivio

d'Arezzo (Debitori e creditori del Opera del Duomo) e publicati dal Gaye, rimesso le cose a posto. A conferma autorevole di questo documento viene la testimonianza del Marcillat nel suo quaderno d'appunti, la parola dell'Artista stesso, il quale alla prima carta del suo libro c'informa del suo nome, del suo cognome, della sua patria : « A nome della S. Trinità, Padre, Figliuolo e Spirito Sancto, Tre in Uno, et de la Vergine Maria, Vergine innanzi al parto, Vergine nel parto, e Vergine dopo el parto, et del Beato Sancto Guilelmo Episcopo et de Madonna Sancta Agnesa Vergine et Martire : io Guilelmo de Pietro de Marcillat preste, di natione franzese de la diocesi Bituriciense de uno castello chiamato *La Chastre* en Berry, prometto scripvere in questo con verità et fede de bon cristiano quello che haverò de dare et havere comenciando a di octo de Novembre 1515. Sedente per providencia Divina Leone Papa X et regnando in Francia el cristianissimo re Ludovico duodecimo.

Intitulato questo libro A.

(Noto fra parentesi che la parole « *Ludovico duodecimo* », scritte forse per distrazione, sono cancellate e sostituite con quelle di « Francesco I », il quale era già salito al trono fino dal Gennaio del 1515.)

Il Milanesi, nelle note al Vasari, fondandosi sul documento del Gaye faceva il Marcillat nativo del Castello di S. Michele sulla Mosa, nella diocesi di Verdun, mentre già nel testamento dell'artista publicato nel *Giornale degli Archivi Toscani* (anno 1859) il Marcillat è chiamato nativo della *Sciastra* nella diocesi Bituricense. Trattandosi di un atto cosi solenne era naturale doversi invece prestar fede all'asserzione del testamento piuttosto che a quella del documento del Gaye ; il libro d'appunti tronca la questione e per bocca del Marcillat stesso ci dice che l'artista era

oriundo della Francia centrale — del Berry — e particolarmente del Castello di *La Chastre* nella diocesi di Bourges.

Non c'è noto dal Vasari, nè in questo può aiutarci il nostro libro, in che anno nascesse Guglielmo de Marcillat; ed anche riguardo alla giovinezza dell'artista nulla ci apprende da porre a confronto della tradizione Vasariana il nostro quaderno d'appunti che comincia soltanto col Novembre 1515. Non ci resta dunque per questa parte che attenerci al Vasari il quale racconta come Gugielmo, già esperto nell' arte del disegno e in quella di dipingere sul vetro, a fine di evitare noie dalla giustizia del suo paese, per avere coadiuvato alcuni suoi compagni nell'uccisione di un loro nemico, entrasse tra i Domenicani, e come la religione non lo distogliesse dall'arte, tantochè quando Bramante ebbe commissione da Giulio II di eseguire alcune vetrate, Mastro Claudio franzese, capo di quell'arte in Francia, al quale Bramante si era rivolto, riusci a condurre seco a Roma il Marcillat. Non sappiamo in che anno essi venissero in Italia : dice il Vasari che, venuti a Roma, per il Marcillat *l'abito di S. Domenico si sunto in quello di S. Pietro*: noi abbiamo un breve di Giulio II del 19 Ottobre 1509, col quale si concede al Marcillat di uscire di tra i Domenicani per entrare nei Benedettini ; quindi, con ogni certezza, l'artista, nel 1509, era già a Roma e, certo, tra il 1509 e il 1513 (anno della morte di Giulio II) compiò le vetrate di S. Maria del Popolo, nelle quali si scorge l'arme e il nome di Papa Giulio II. Racconta il Vasari di parecchi lavori fatti dal Marcillat a Roma, tra questi da una vetrata nella stanza dell'Incendio di Raffaello ; e prosegue narrando come in seguito a desordini nel metodo di vita morto Maestro Claudio, el Marcillat « da sè dipinse una fenestre in Santa Maria de Anima, chiesa de'Tedeschi in Roma, pur di vetro, la quale fu casione che Selvio Cardinale di Cortona gli fece offerte e convenne seco, perchè in Cortona, sua patria, alcune finestre e altre opere gli facesse ; onde seco in

Cortone lo condusse ad abitare. » Il nostro libro d'appunti comincia nel 1515 e ci presenta il maestro a Cortona senza darci punta luce sul quando e sul perchè il Maestro partisse da Roma. C'è da supporre forse che il Marcillat si recasse colà nel 1513, alla morte del suo protettore Giulio II : certo nel 1515 egli vi si trovava e vi lavorava per conto del Cardinale Silvio (Silvio Passerini.)

Nomina qui il Vasari parecchie opere lasciate dall'artista a Cortona prima di recarsi in Arezzo e nel nostro libro oltre i lavori fatti colà pel Cardinale Passerini e altri, trovo ad esempio che nel 1516 egli eseguisce per i priori della città di Cortona *3 arme fatte su pannolino con festone pel palazzo*, che dovettero essere qualche pittura decorativa. Oltre ai lavori menzionati dal Vasari trovo che al 1° di Agosto 1516 Madonna Margarita Bernardina (probabilmente la madre del Cardinale Passerini) gli alloga un vetro con in mezzo la Vergine col figlio nel seno e due angeli (a destra S. Giovanni, a sinistra S. Girolamo) per la capella grande del Duomo di Cortona; cosi pure chel' 8 Ottobre, sempre nel 1516, un certo Pietro Evangelista di Francesco di Fini gli commette un altra finestra su cui deve esser dipinta una Madonna della Misericordia, con sotto un popolo in protezione, per la Madonna di Cortone. Come ho detto, il Vasari non fa menzione di queste due opere, di una di esse però, della prima, si trova conservato ricordo dal Padre Costantino Ghini, il quale rammenta come esistente nella Madonna del Calcinaio, ad un miglio da Cortone, un vetro fatto circa il 1517 con su dipinta Maria Virgine, con ai lati S. Giovanni e S. Girolamo. Trattasi evidentemente della prima vetrata che fu eseguita per Madonna Margherita.

Quanto alla seconda, essa ancora esiste, se io non erro identificandola colla vetrata che si conserva nella Madonna del Calcinaio, dove in un occhio si vede la Vergine che raccoglie sotto il manto Pontefice, religiosi, cardinali, laici...,

— come ricorda il Pinucci nelle *Memorie artistiche della chiesa del Calcinaio.* — Io credo che questa vetrata di cui parla il Pinucci sia tutt'una con quella ricordata del Marcillat stesso, come raffigurante una Madonna, con un popolo sotto in protezione.

*
* *

A Cortona il Marcillat stringe relazione di amicizia con Luca Signorelli, e siccome gli artisti su per giù sono stati sempre un pò gli stessi in tutti tempi, e anche allora un vincolo spesso li legava — la mancanza, cioè di un pò di quattrini per pagare qualche debito —, Luca e Guglielmo, che certo si erano conosciuti a Cortona non tardano a sentire la necessità di venirsi reciprocamente in aiuto ; ce ne dà indizio il quaderno del Marcillat che per due anni, dal 1516 al 1518, vede spesso Guglielmo tirar giù note di prestiti fatti al Signorelli e da lui ricevuti, e registra un continuo calare e crescere, e crescere e calare tra i due artisti, del *dare* e dell'*avere*.

Ai primi del 1516, stando ancora il Marcillat a Cortona, incominciano i primi rapporti di lui con Arezzo. Al 4 Giugno 1518 egli scrive : « Gli operai del Vescovado d'Arezzo hanno alocato per nome mio un occhio de vetro con lo Spirito santo che discende sopra gli apostoli a messer Ludovico Guilichini, fisico e cittadino aretino. »

Questo Ludovico Guilichini del Marcillat è senza dubbio quel M. Lodovico Bellichini del Vasari, il quale, a detta del biografo aretino, andando in Cortona a medicare la madre del Cardinale Passerini, si dimesticò assai con Guglielmo, tanto che questi si recò dietro i consigli di lui in Arezzo, dove, sempre secondo il Vasari, compì prima una finestra in S. Lucia, cappella degli Albergotti, nel Vescovado d'Arezzo, e quindi l'occhio grande della chiesa con entro la discesa dello Spirito Santo. In questo, come abbiamo viste

la notizie del quaderno non s'accordano con quelle del Vasari, giacchè questa rappresentazione della Pentecoste fu la prima ad essergli commessa degli Aretini. Di fatti nemmeno a lui in persona fu locata, ma al medico Giulichini, per conto del Maestro, quando questi era ancora a Cortona.

Qui il Vasari si diffonde a dare notizie di una quantità di lavori eseguiti, subito dopo i primi, dal Marcillat in Arezzo, da dove non lo fa più muovere; invece il nostro libro improvisamente ci mostra nel 1518 il Marcillat, probabilmente dopo eseguito l'occhio per la chiesa d'Arezzo, di nuovo a Roma e per una non breve dimora. Ricordo che il Vasari parlando della partenza del Marcillat da Roma poneva come causa della andata da Roma a Cortona il favore che presso il Cardinale Passerini aveva incontrato la finestra del Marcillat in S. Maria dell'Anima; il Passerini avrebbe per essa apprezzato i meriti del Marcillat e l'avrebbe condotto seco a Roma. Invece quando il Marcillat si recava a Cortona a lavorare per Passerini la finestra di S. M. dell'Anima era ancora in *mente Dei*; è soltanto nel 1518, dopo esser stato due anni o più a Cortona, che della vetrata di S. M. dell' Anima s'incomincia a avere notizia, alla venuta a Roma del Marcillat.

Senza data, ma indiscutibilmente appartemente al 1518 (perchè posta fra due notizie ambedue di quest'anno), trovo nel libro d'appunti questa importante nota:

« Messer Giovanni de Belza prefetto cameracense et scriptor apostolico me a locato a fare una finestra de vetro per la ecclesia de Sta. Maria de Anima per precio di ducati 200 d'oro in oro di camera el braccio con la figura della nostra Donna tenendo Cristo in bracchio a sedere sopra el sole, e sotto li piede la luna con angeli e a dextra Sto. Pietro a sinistra Sto. Paulo e adornati d'angeli dentro uno ovale et de mezzo in giù di detta finestra debbio fare Sto. Andrea et Sto. Giovanni Baptista et in mezo lo detto

Messer Jovanni de Belza con tre arme cioè l'arme de Papa Leone, de l'imperadore e la terza dell'archiduca di Borgognia e debo finire la detta finestra per mettere in suo logo a mia fatiga. »

Dunque la vetrata di S. Maria dell'Anima fu allogata al Marcillat soltanto nel 1518, ed ecco difatti che l'artista si stabilisce a Roma, e vi prende casa nel moderno Borgo Pio presso un sarto : « lo Turchetto sartore per sino a questo di 25 Novembre 1518 deve 24 l. soldi quatro che tanti o dati per la pisonne di due camere in sua casa nel Borgo di Santo Pietro in Roma nella via Alexandrina per el termine di mesi 6 comenciando a di 12 November 1518 e finendo ai 25 Magio 1519. »

Inutile che aggiunga come purtroppo la finestra di S. M. Anima — di cui pure il Marcillat ci ha lasciato tale minuta descrizione sia andate distrutta; la chiesa oggi ha vetrate modernissime.

*
* *

A Roma il Marcillat si ferma due anni e, durante la sua dimora, gli sono anche commessi altri lavori. Sappiamo della sua permanenza qui dalla conferma che egli fa di 6 mesi in 6 mesi dell'affitto delle camere presso lo Turchetto sartore. Paga la pigione il 25 Maggio fino al 25 Novembre poi fino al Maggio 1520 e quindi fino al 25 Novembre dello stesso anno ; e, durante questo frattempo, trovo nel libro molte note di spese fatte a Roma per vestiti o altro e ricordi di vecchi conti, non saldati ancora, con aretini.

Mentre lavora per S. Maria dell'Anima ai primi del 1519 gli è commesso da un Monsignor Filippo per commissione di Papa Leone X una finestra in Vaticano, e al 15 Agosto avverte una nota che ha rifatto l'occhio di vetro della capella di S. Lorenzo nelle camere del Papa. Di questi

lavori per Leone X fa cenno indirettamente il Vasari, quando parla, al principio, del viaggio a Roma del Marcillat al tempo di Giulio II, ed enumerando le opere compiute da Guglielmo in quello che fu, secondo lui, l'unico viaggio, dice che l'artista fece per le camere papali infinite vetrate, fra le quali una con l'angeli che tengono l'arme di Leone X.

Il I° settembre la finestra di S. Maria dell'Anima è finita e il Marcillat nota il credito che ha verso il de Belza di 562 d. pagamento della vetrata stessa.

Intanto il nostro artista non tronca le relazioni con Arezzo e, nello stesso anno 1519, in cui egli era sicuramente a Roma, gli vediamo allogate 3 finestre dagli Operai del Vescovado d'Arezzo. Questa notizia trova riscontro nel documento publicato dal Gaye, che referisce come, il 31 Ottobre 1519, fossero allogate al Marcillat dagli Operai del Vescovado 3 finestre sopra la capella di S. Francesco, di S. Matteo e di S. Nicola (delle quale parla pure il Vasari) da essere finite per il Giugno dell'anno venturo. Invece nel Giugno 1520 il Marcillat era sempre a Roma perchè, appunto nel Guigno del 1520, egli scrive che ha pagato « *oggi giorno in cui mi partii da Roma* » una certa somma a Turchetto sartore per pigione del 25 maggio al 25 Novembre 1520. Si vede che l'artista, al quale, da parecchi mesi prima, era stato allogato il lavoro, non avendolo compiuto nel termine prefisso, dovette improvisamente alla scadenza del termine stesso recarsi in Arezzo — forse nella speranza di farsi concedere una dilazione ; difatti prima di partire paga la pigione della casa, fissandola fino al 25 Novembre. Probabilmente però non riuscì nel suo intento : dovette subito mettersi all'opera, ed ecco che al 31 Decembre dello stesso anno il lavoro è compiuto e le 3 finestre gli sono pagate dai committenti.

Dal Giugno 1520 il Marcillat si stabilisce dunque in Arezzo e, compiute le 3 finestre pel Vescovado, gli stessi Operai del Vescovado gli allogano nel 1521 le 3 grandi volte colle storie del vecchio e del nuovo Testamento. Anche

il Vasari parla di queste volte e dice il Pasqui, nella *Guida d'Arezzo*, che alcune esistono ancora; una fu restaurata nel' Seicento.

Secondo il documento del Gaye, nel Maggio 1522 due delle tre volte erano già compiute e quando già le tre volte gli erano state allogate e erano quasi del tutto finite gli sono commessi altri vetri nel Duomo d'Arezzo con *Gesù che caccia i profanatori dal tempio* e con *Gesù e l'adultera*; vetri che, invece, secondo il Vasari, egli avrebbe compiuto prima di darsi alla pittura e di prendere la commissione delle 3 volte. Lo sappiamo dal libro, dove al 1° Giugno del 1522 egli scrive : « gli Operai del Vescovado d'Arezzo mi hanno allogato a fare due finestre de vetro, in una come Xpo espulse dal templo li venitori, et in un'altra come a lui fu presentata la donna in adulterio. »

Queste finestre che il Vasari chiama *egregie* e *meravigliose* si conservano restaurate, insieme con quelle col *Battesimo di Cristo* e con la *Resurrezione di Lazzaro* allogategli , secondo il documento del Gaye, nel Giugno 1520 e compiute perciò insieme con quelle delle tre capelle di S. Francesco, S. Matteo e S. Nicola.

Ai 19 di Gennaio 1524 gli e allogato dagli operai del Vescovado un occhio di vetro per la porte maggiore; non sappiamo che cosa vi fosse rappresentato, nè il Vasari parla di altre opere eseguite nel Duomo d'Arezzo.

*
* *

Poche note e di nessuna importanza contiene il libro su gl'anni 1525 e 1526, solo sotto la data del 12 Luglio 1526 c'è una nota di pugno del medico Ludovico di Andrea Guilichini il quale contratta col maestro perche prenda con sè a lavorare un certo *Bartolomeo di Gregorio di Lazzaro aretino* e gli assegni una certa mercede per i lavori che compirà.

*
* *

A proposito degli aiuti che ebbe il maestro trovo una nota all'anno 1521. È un certo *Battista di Lorenzo de Bossette* che viene a stare col Marcillat per imparare l'arte della pittura: l'artista si obbliga a insegnare al giovane e a mantenerlo e il padre di costui gli passa in compenso 10 staia di grano e 5 barili di vino l'anno. Nel Maggio del 1524 un certo *Stefano de Porredalis* viene a lavorare per un anno col maestro ricevendo in compenso l. 7 al mese.

Quà e là trovo nominato quello *Stagio di Fabiano Sassoli* collega di Guglielmo, del quale parla spesso il Vasari, ma non trovo indicazione alcuna di quel Pastorino Pastorini che fu aiuto del maestro e continuatore non ispregevole dell'opera di lui.

*
* *

Dopo aver parlato delle finestre eseguite dal Marcillat per il Vescovado d'Arezzo dice il Vasari che l'artista risolvette *eleggere quella città per patria e di franzese che era diventare aretino*, dice quindi che gli aretini, in compensa dei lavori di lui, gli fecero dare un podere ch'era *della fraternità di M. della Misericordia vicino alla terra con buonissime case a godimento della vita sua.* Ci manca modo di controllare quest'ultima notizia, però è certo che il Marcillat dopo i primi lavori in Arezzo, se non ebbe donata dagli aretini una casa, ne comperò una egli stesso. Resulta da una nota in un quaderno staccato del nostro libro, dopo le notizie degli anni 1524 e 1525. In data 16 Novembre 1521 dice : « In nome... o comperato da Madonna Lucretia una casa e l'orto posto dirimpetto e la ditta casa per fiorini 360. » Seguono le clausali e le condizioni d'acquisto (tra cui l'apertura d'una finestra), le condizioni di pagamento, quindi i pagamenti stessi e le spese eseguite per la casa comperata.

*
* *

Poche parole sulla morte del maestro. Scrisse il Vasari che l'artista morì di 62 anni nel 1537, ma il Milanesi dice che si deve credere ch'egli morisse il 30 Luglio 1529 perchè, avendo fatto in qual giorno testamento, nel quale lasciava un legato a Stagio di Fabiani coll'obbligo che questi compisse un lavoro per S. Francesco incominciato dal Marcillat, il giorno 31 Luglio si trova una dichiarazione dello Stagio stesso negli atti del notaio che rogò il testamento, dichiarazione con la quale lo Stagio si obligava a compire l'opera suddetta. Segno questo, secondo il Milanesi, che l'artista il 31 Luglio 1529 era morto. Ho letto il testamento publicato nel 3° volume del Giornale degli archivi Toscani, nel quale non è riportata la dichiarazione dello Stagio; non so quindi in che termini essa sia concepita. Mi sembra però che una dichiarazione dello Stagio, il giorno dopo il testamento del Marcillat, con l'affermazione di accetare il legato e l'obbligo per parte sua a finire il lavoro, non implichi — se altro non c'è — il fatto della morte già avvenuta del Marcillat. Il testamento era stato fatto per atto pubblico e lo Stagio poteva, anche senza l'avvenuta morte del Marcillat, prendere cognizione del legato che lo riguardava e assumere ufficialmente l'obbligo che per ottenere il legato stesso doveva soddispare. Ma se non ci sono, secondo me, elementi sufficenti per assegnare al 1529 la morte dell'artista, nemmeno la data del Vasari può essere accetata, perchè nel 1535 il Marcillat era già morto certamente.

Al nostro libro è annesso un quinterno contenente un brano d'interrogatorio in una causa civile a proposito di un privilegio goduto dal Marcillat e confermato da una bolla di Clemente VII. Questo interrogatorio, in cui figurano il Giulichini, il Debrendagli, il Decaponsacchi che compaiono tutti anche nel testo del libro d'appunti, porta la data del 3 Aprile 1535 ed in esso si parla in parecchi punti di Gu-

glielmo come di un morto : « *quando inter vivos agebat* » « *viventi dicto quondam Guilelmo* »... etc. Possiamo dunque fissare un termine *ante quem* alla morte del Marcillat, ma null'altro in proposito risulta dal nostro libro. Parmi strana però la data fissata dal Milanesi, anche perche il Vasari, cui il Marcillat fu maestro e amico e che nel 1529 era in Arezzo, non avvrebbe potuto prendere equivoco sull'anno della morte di lui se il Marcillat fosse morte nel 1529, di cui il Vasari nel 1538 fu al Monastero di Camaldoli dove era seppellito il Marcillat e se questi era stato là transportato nientemeno che da 9 anni, il Vasari, che avrà visto a Camaldoli anche la tomba di lui, non avvrebbe potuto prendere l'equivoco di credere che l'artista fosse morto soltanto un anno prima, Probabilmente il Marcillat morì poco prima del 3 Aprile 1535, giorno della prova testimoniale di quella causa di cui forse fu immediatamente cagione la morte del maestro.

*
* *

Non ho inteso con questo saggio presentare, nonche un lavoro compiuto, nemmeno un abbozzo di studio ; ho voluto soltanto in un congresso in Francia richiamare con queste note l'attenzione di chi sa e può su un grande artista francese trascurato, mostrando come uno studio sull'argomento potrebbe essere ricco di resultati.

E. Modigliani.

UN BOIS GRAVÉ DU XIVe SIÈCLE

La découverte de ce bois remonte à la fin de 1899.

Dans un hameau voisin de l'abbaye de La Ferté-sur-Grosne (S.-et-L.), un immeuble était en réparations ; le dallage du rez-de-chaussée, en mauvais état, devait être remplacé par un carrelage neuf. Sous le dallage ancien, entre le sol et un lit de mortier, on rencontra une grande quantité de fragments de bois plus ou moins sculptés, dans un état complet de vétusté, la plupart tombant en poussière ; tous ces fragments furent mis en tas pour être brûlés.

Quelques débris pourtant, préservés par le mortier, laissaient voir encore une forme artistique et des traces d'ornementation très distinctes ; l'un d'eux surtout, une planche mesurant 60 centimètres de longueur sur 23 de largeur, avec une épaisseur de 25 millimètres, était assez bien conservé sur l'une de ses faces ; sous la couche de terre et de chaux on devinait des personnages à faible relief.

C'était un xylographe très ancien, un vétéran parmi les incunables ; il dut son salut à cette conservation relative et, après deux stations chez des amateurs locaux, il entra dans ma collection.

Cet antique spécimen des impressions tabellaires est en bois de noyer, les deux faces sont gravées. Ce n'est malheureusement qu'un fragment.

Sur la face que j'appellerai antérieure, la mieux conservée (fig. 1), on voit une figuration partielle de *la Crucifixion* : dans le haut, le bras gauche du Christ fixé à la croix ; dans

le bas, le centurion et deux hommes d'armes. Un phylactère, portant en lettres onciales la légende traditionnelle VERE : FILIVS : DEI : ERAT : ISTE, s'échappe des lèvres du centurion.

Ce centurion, barbu et chevelu, est coiffé d'un bonnet à triple bourrelet surmonté d'une grande plume passée dans une bague; il porte une longue houppelande serrée à la taille, ornée d'énormes boutons, dentelée par le bas et fendue sur les côtés pour permettre l'usage du cheval; la ceinture est ornée de cabochons très rapprochés, les mains sont revêtues de gants à crispins, la droite montre le Christ, la gauche s'appuie sur la garde d'une longue épée nue, aux quillons recourbés, et dont la pointe repose sur le sol; les jambes sont protégées par des grèves sans ornements avec genouillères très simples; des souliers de fer, articulés et pointus (solerets), complètent le costume.

L'un des hommes d'armes est imberbe, il est coiffé d'un bacinet qui se termine par le collet de mailles (gourgerit); sa tunique est courte, serrée également à la taille et dentelée; aux jambes et aux pieds, même armure que celle du chef; il tient dans le bras gauche une sorte de hallebarde (vouge) d'une forme très particulière.

Le second guerrier est barbu, il porte le chapeau de fer à arête et à rebords tombants, coiffure caractéristique des archers du XIVe siècle; sa tunique est longue et dentelée, ceinture à cabochons distancés, gants à crispins, même armure aux jambes et aux pieds que ses deux voisins; de la main gauche il tient un objet dont on ne voit qu'une partie, un arc très certainement.

Le bois entier, en supposant le Christ au centre de la composition, devait avoir 75 centimètres de largeur; dans ce cas, le morceau conservé ne représenterait pas tout à fait le tiers de l'œuvre originale. Si l'on admet que la scène devait se compléter à gauche de l'épreuve (c'est-à-dire vers la droite du Christ) par la croix du bon larron et les autres

Fig. 1. — Le Centurion et les deux soldats.
(H. 0m 60. — L. 0m 23.)

personnages de tradition, la Vierge, saint Jean, Longin et sa lance, la composition totale aurait pu occuper une largeur d'un mètre; nous n'en posséderions alors que le quart à peine.

Il me paraît certain que, du côté droit de notre épreuve (à la gauche du Christ), la scène ne s'étendait pas au delà et que le deuxième homme d'armes est bien le dernier personnage à droite. On ne trouve pourtant aucune trace de bordure sur cette face antérieure, mais la bordure de la face postérieure, ainsi qu'une feuillure dans l'épaisseur de la planche, indiquent que, de ce côté, nous sommes au bout de la composition; il ne reste donc pas de place pour le mauvais larron que l'on a coutume de rencontrer à la gauche du Christ dans les figurations analogues du moyen âge.

Le revers de la planche (fig. 2) est en très mauvais état de conservation ; l'humidité du sol aussi bien que les termites ont détruit la majeure partie de la surface, mais on distingue encore très nettement, tourné vers la gauche de l'épreuve, un ange drapé et agenouillé dont les ailes se terminent en pointes; dans la partie inférieure, le fond est occupé par un système de losanges alternés en damier; dans la partie supérieure, les mêmes losanges sont retaillés en quartefeuilles qui forment semis. Une bordure que l'on retrouve sur deux côtés devait encadrer toute la composition.

Cet ange agenouillé, nous l'avons rencontré souvent dans les miniatures, dans les peintures murales, les verrières et les sculptures du moyen âge comme dans les livres d'heures de toute époque, c'est l'ange de l'*Annonciation* et il paraît à peu près certain que tel doit être le sujet de cette composition. Mais le travail de ce revers semble inachevé, les losanges du fond ne sont pas tous taillés, surtout entre les deux ailes et vers le genou de l'ange, les quartefeuilles ne sont découpés que dans le haut, alors que le semis devrait rationnellement descendre jusqu'à une ligne horizontale d'arrière-plan. Un accident ou une erreur de taille a vrai-

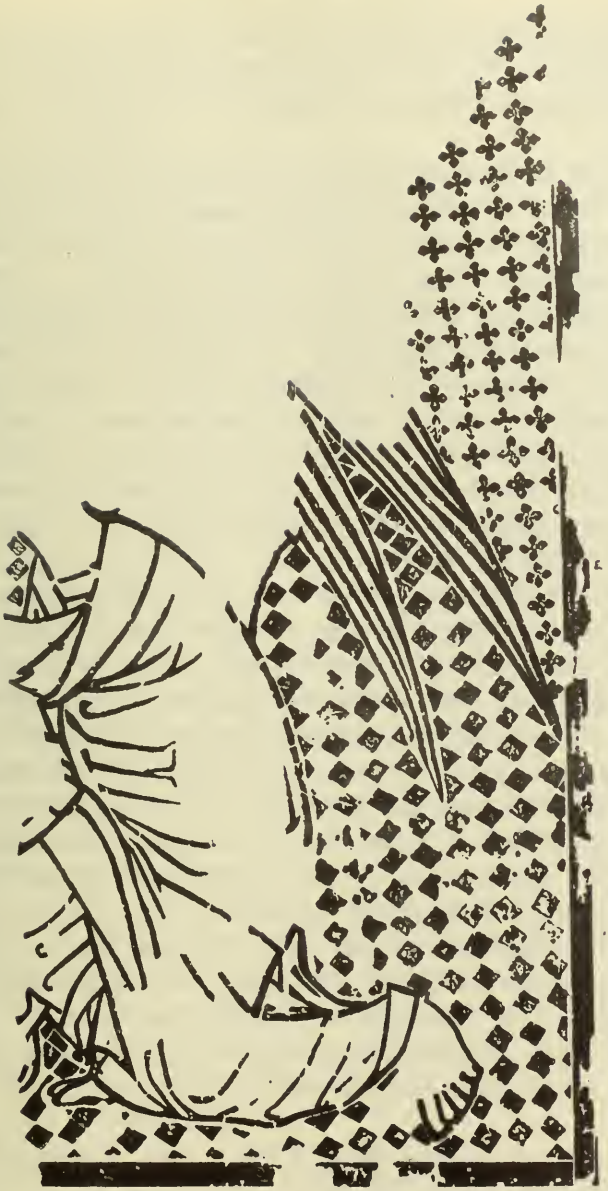


Fig. 2. — Fragment de l'*Annonciation*.
(H. 0m 38. — L. 0m 19.)

12.

semblablement interrompu le travail de l'artiste, l'obligeant à abandonner l'œuvre commencée et presque achevée.

Revenons à la face antérieure, de beaucoup la plus intéressante.

Ce qui attira tout d'abord mon attention, ce furent les lettres onciales de la légende. Ces majuscules onciales sont très rares au xve siècle ; à la vérité, on les rencontre encore fréquemment à cette époque sur les monnaies, mais les monnaies sont le plus souvent des types immobilisés que les monnayeurs perpétuent en vue d'une plus facile circulation. Chacun sait que sur les peintures murales, sur les pierres tombales, sur les manuscrits et sur les sceaux, la lettre gothique allemande minuscule avait, dès le début du xve siècle, remplacé l'onciale ; ce xylographe était donc un incunable des plus anciens et je l'attribuai, à première vue, au début du xve siècle.

L'idée de remonter plus haut ne me vint pas, car on nous a toujours enseigné que les premières gravures sur bois étaient allemandes et ne remontaient pas au delà du commencement du xve siècle ; les plus anciens xylographes datés [1] portent, en effet, les millésimes de 1418 et 1423.

Je montrai mon acquisition récente à quelques amateurs et bibliophiles, les uns approuvèrent mon attribution au début du xve siècle, plusieurs, après un examen superficiel, émirent l'opinion que le bois pouvait bien ne remonter qu'au milieu ou même à la fin du xve.

Sur ces entrefaites, l'Exposition universelle allait s'ouvrir ; je fus convié à participer à l'exposition rétrospective de la typographie et j'envoyai au comité d'organisation, avec divers objets anciens intéressant l'art typographique [2], une bonne épreuve de la planche de La Ferté.

1. La *Vierge* de Bruxelles, dite de 1418, et le *Saint Christophe* de 1423 de la collection de Lord Spencer.

2. Une estampe du xve siècle, coloriée, collée, au fond d'un coffret gothique et représentant une *Annonciation* que M. H. Bouchot attribue à

Le tirage de cette épreuve fut une opération assez délicate ; il ne fallait pas songer à mettre le bois sous presse, certaines parties de sa surface ne pouvant supporter la moindre pression.

Les reliefs de la planche reçurent une application d'encre lithographique à report, cet encrage fut exécuté uniquement à l'aide du doigt et avec d'infinies précautions; puis une feuille de papier de Chine encollé et légèrement humide fut appliquée sur la surface fraîchement encrée ; une très légère friction de la main fit adhérer le papier et quelques instants après nous eûmes une excellente épreuve à report qui nous permit d'obtenir ensuite un cliché typographique en métal, reproduisant, avec la plus parfaite fidélité, tous les moindres détails de l'original. C'est sur ce cliché que l'on put alors sans danger exécuter un tirage normal.

J'espérais que, grâce à la publicité de l'Exposition universelle, l'image serait tombée sous les yeux de quelque spécialiste qui m'eût aidé à débrouiller l'origine de l'œuvre et à lui attribuer une date précise ; il n'en fut rien. Perdue au milieu de l'avalanche, l'image ne fut guère remarquée, ou, du moins, ne provoqua ni manifestation de curiosité ni demandes de renseignements.

L'Exposition prit fin, l'épreuve de la gravure entra alors au Cabinet des Estampes. C'est là que M. H. Bouchot, conservateur, put l'étudier à loisir et fut d'abord séduit par l'archaïsme du style ; les larges traits, les tailles profondes, les plis verticaux, l'absence de toute espèce de tailles d'ombre indiquaient une époque reculée, la technique était celle des tailleurs de pierres tombales au XIVe siècle ; les armes aussi et les costumes lui parurent tous antérieurs au XVe siècle. Pour lui, l'œuvre était bien française, de plus pur style bourguignon.

Pigouchet ; un bois gravé attribué à Bernard Salomon dit le *Petit Bernard*, XVIe siècle ; et une série de jetons des corporations parisiennes et lyonnaises d'imprimeurs-libraires, du XVIIIe siècle.

La conviction de M. H. Bouchot était faite, elle était définitive, mais il fallait documenter cette conviction, l'appuyer sur des faits et des exemples, prévoir les objections et donner aux plus incrédules des preuves irréfutables.

C'est à cette tâche qu'il s'appliqua. Son livre[1] est un véritable précis de l'histoire des origines de la gravure sur bois. Aucun fait n'est laissé dans l'ombre; toutes les questions y sont traitées avec une argumentation serrée qui ne laisse aucune place au doute; tous les problèmes sont résolus avec l'autorité qui s'attache au nom et à l'érudition de l'auteur, avec l'autorité que lui confère en outre le poste envié qu'il occupe à la tête de notre grande collection nationale.

Le bois de La Ferté est étudié dans tous ses détails, chaque personnage, chaque fragment des costumes est l'objet d'une dissertation particulière :

La coiffure du centurion, c'est le chapeau de Louis le Mâle mort en 1383, tel qu'on le voit sur son tombeau que nous a conservé le dessin d'Antoine de Succa.

Le chapeau de fer à arête et à rebords tombants de l'un des hommes d'armes, le bacinet conique de l'autre soldat sont les coiffures des piquiers de la *Crucifixion*[2] de Simone di Martino qui travaillait à Avignon vers 1340. Semblable bacinet conique se retrouve au tombeau de Bernard de Masmünster (mort en 1383).

Cette forme « en copeaux » des cheveux et de la barbe du centurion, se voit dans les diverses reproductions d'hommes d'armes du roi Jean le Bon.

L'attitude du centurion et de ses hommes, leur costume, se retrouvent identiques dans une *Bible historiale* ayant appartenu à Philippe le Hardi (mort en 1401).

1. H. Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, librairie centrale des Beaux-Arts, Paris, 1902, gr. in-8°.

2. Musée d'Anvers.

Le long manteau de chape dans lequel se drape l'ange du revers est aussi du XIVe siècle, les exemples en sont très nombreux.

Les damiers et les semis sont aussi fort en honneur au XIVe siècle, on voit peu de miniatures de la seconde moitié de ce siècle sans cette décoration d'arrière-plan.

L'épée du centurion, c'est celle de Louis de Neuchâtel (1372), c'est aussi celle du Musée d'artillerie dont la légende MARIA en onciales lui donne une date certaine; c'est encore celle du *Saint Georges* de Jacques de Baerze à Dijon.

Les plates et les solerets des trois hommes d'armes, dépourvus d'ornements, ce sont ceux de tout le monde au milieu du XIVe siècle, on les retrouve par centaines sur les tombes de cette époque.

La hallebarde (vouge) du premier soldat, est au Musée de Lucerne, c'est une arme du XIVe siècle.

Enfin, en ce qui concerne la légende du phylactère, nulle part, sur les xylographes, on n'a retrouvé les lettres onciales grasses du bois de La Ferté; c'est bien l'onciale de 1350 à 1375, telle qu'on la rencontre dans les manuscrits, telle qu'on peut la voir encore tardivement sur un nielle de 1379, que Charles V fit exécuter pour orner le livre appelé l'*Apocalice* [1], offert par lui à la Sainte Chapelle. Après cette date, l'onciale se modifie, se modernise pour disparaître bientôt devant la minuscule gothique.

Les xylographes considérés jusqu'ici comme les plus anciens ont parfois des légendes, ces légendes sont toujours en lettres gothiques du XVe siècle.

Je ne voudrais pas multiplier les citations, aussi bien faudrait-il tout citer dans ce livre si documenté et si abondamment illustré. M. H. Bouchot a reconstitué l'état civil du bois de La Ferté, il en a déterminé la patrie d'origine; à lui

1. Manuscrit exposé à la Bibliothèque nationale, n° 257.

revient tout l'honneur de cette identification et du savant travail qui en est résulté.

Ce sont donc, très certainement, les moines de l'abbaye de La Ferté qui, au XIVe siècle, occupaient leurs loisirs en s'exerçant à la gravure sur bois, pour la décoration des objets du culte, bannières ou devants d'autels sur étoffe, car il est peu probable que l'impression de notre xylographe ait pu, à cette époque, s'obtenir sur papier, en raison de ses dimensions.

L'art bourguignon se reconnaît dans l'ensemble de l'œuvre, dans son style simple et robuste et aussi dans les détails du costume. L'invention est donc bien française; cette attribution d'origine est encore corroborée par le lieu de la trouvaille.

Enfin, et jusqu'à nouvel ordre, la date des plus anciens bois gravés ne peut pas être postérieure à 1370; l'invention de cet art se trouve donc, pour le moins, reculée de cinquante années.

Jules PROTAT.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Liste des membres 1
Ordre et programme des séances 2

Communications :

Chanoine Porée. — Note sur une statue de sainte Anne, de l'atelier de Verneuil-au-Perche 5
Clemente Lupi. — Identita di forma architettonica nelle case di Pisa nel Medio evo e in quelle comuni di Roma antica 11
R. de Maulde. — Le portrait de Philibert de la Platière à Chantilly 25
A. Bredius. — Le peintre Louis Finson (Ludovicus Finsonius) .. 29
Stanislas Fraschetti. — Uno scultore Lorenese a Roma nel sec. XVII 45
C. de Mandach. — Du classement, de la conservation et de la reproduction des portraits de maîtres dans les musées d'Europe 49
Adrien Blanchet. — Peintres-médailleurs français des XVe et XVIe siècles 61
J.-E. Bulloz. — Projet d'organisation d'un inventaire photographique de la France 69
E. Durand-Gréville. — L'encre dans les dessins des vieux maîtres 75
Georges Lampakis. — Les antiquités chrétiennes de la Grèce ... 83
E. Bertaux. — « Magister Nicolas Pietri de Apulia » 91
Paul Vitry. — Les collections d'œuvres d'art françaises du XVIIIe siècle appartenant à l'empereur d'Allemagne 121
Adolfo Venturi. — Una bibbia francese del principio del sec. XV. 129
Adolfo Venturi. — Un nuovo quadro di Giorgione 133
G. Dehio. — L'influence de l'art français sur l'art allemand au XIIIe siècle 137
E. Modigliani. — Guillaume Marcillat, note critiche alla vita del maestro Vetraio dal Vasari 157
Jules Protat. — Un bois gravé du XIVe siècle 171

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

		Pages
I.	Statue de sainte Anne de l'atelier de Verneuil-au-Perche.	7
II.	Portrait de Ph. de la Platière (Chantilly).....	27
III.	Miniature de Jean Perréal.....	27
IV.	Portrait de Louis Finson.....	33
V.	Apollon jouant de la lyre (dessin de M.-A. Slodtz).....	127
VI.	Vénus (plâtre de Couston le jeune).....	127
VII.	Vénus (terre cuite de Coustou le jeune).....	129
VIII.	Vénus (terre cuite de Pigalle).....	129
IX.	Vénus (marbre de Pigalle à Postdam).....	129

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

a39003 000227131b

E

D 3 .A2 1900A V 5-7
INTERNATIONAL CONGRESS
ANNALES INTERNATIONALE

CE D C003
.A2 1900A V005-7
CCO INTERNATIONA ANNALES IN
ACC# 1374414

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 07 03 12 06 01 4